BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA
EDIZIONI DELL'ATENEO - ROMA
ANNO XXI - NUMERO 1-2 - GENNAIO-FEBBRAIO 1960

Sommario

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE

Bianco e Nero

Rassegna mensile di studi cinematografici

Anno XXI - n. 1-2

gennaio - febbraio 1960

Direttore

Floris L. Ammannati, presidente del Centro Sperimentale di cinematografia

Condirettore responsabile

Leonardo Fioravanti, direttore del Centro Sperimentale di cinematografia

Segretario di Redazione

Alberto Caldana

Direzione e Redazione

Roma, via Tuscolana 1524, tel. 70.50.70-72-73 e 22.54.75

Amministrazione

Edizioni dell'Ateneo, Roma, via Caio Mario 13, tel. 353.138 - c/c postale n. 1/18989

Abbonamenti

Annuo: Italia lire 3.600, estero lire 5.800; semestrale: Italia lire 1.800. Un numero costa lire 350; arretrato: il doppio. I manoscritti non si restituiscono. Si collabora a « Bianco e Nero » solo su invito della Direzione. Autorizzazione numero 2578 del giorno 11 marzo 1952 presso il Tribunale di Roma.

L'Assemblea del Consiglio internazionale Cinema - TV

Bisogna risalire al 1956 per precisare le origini del Consiglio internazionale del Cinema e della Televisione che il 10 dicembre 1959 ha inaugurato a Roma la propria sede con una assemblea che si è tenuta alla presenza del Ministro Tupini, nell'aula magna del Centro Sperimentale di cinematografia. Fu infatti in occasione della Conferenza generale dell'Unesco, a Nuova Delhi, che la delegazione italiana presentò un progetto, approvato a grande maggioranza dagli stati membri, per la creazione di una organizzazione che raggruppasse quanti, in campo internazionale, si occupano dei problemi della cinematografia e della televisione: e in particolare le associazioni e federazioni di produttori, esercenti, cineclubs, degli autori, degli attori, delle industrie tecniche, degli interessati al film scientifico, educativo, sull'arte, degli organismi professionali, culturali, confessionali, delle stazioni televisive, e così via.

Il Consiglio, costituitosi successivamente a Parigi, si vide offerta una sede a Roma dal Governo italiano, presso l'Istituto Nazionale Luce, in via Santa Susanna. L'inizio della propria attività è avvenuto alla presenza di tutti i rappresentanti degli organismi aderenti, in una assemblea che ha precisato le linee della attività futura che l'organismo, creato sotto l'egida dell'Unesco, ma indipendente, dovrà svolgere.

Alla cerimonia inaugurale sono intervenuti, col Ministro Tupini, il Direttore generale avv. Nicola De Pirro e tutte le autorità nel campo dello spettacolo, nonché i rappresentanti dell'UNESCO, della FAO, del BIT, dell'ONU, della Banca Mondiale, e i trenta delegati delle Associazioni che compongono il Consiglio. Anche i grandi festivals cinematografici, che partecipano alle attività del Consiglio in qualità di membri associati, erano presenti con i propri dirigenti o delegati. In apertura della cerimonia, il Vice-Presidente del Centro Sperimentale di cinematografia, dott. Annibale Scicluna Sorge, ha pronunciato queste parole di saluto:

"Signor Ministro, mi consenta in qualità di Vice presidente del Centro Sperimentale di cinematografia di porgere il saluto più deferente e devoto a lei, ai presidenti signori Maddison e Delac, agli illustri membri del Comitato esecutivo e del Consiglio internazionale del Cinema e della Televisione che inizia oggi i lavori della sua prima assemblea ordinaria in questa città di Roma che è stata scelta a sede perma-

Il presidente del Consiglio internazionale del cinema e della televisione, John Maddison, parla all'Assemblea svoltasi al Centro Sperimentale di cinematografia. Alla sua sinistra il Ministro Tupini e il direttore generale dello Spettacolo De Pirro

nente del nuovo organismo internazionale.

"E' sommo onore del Centro ospitare i lavori di un così alto consesso, sorto sotto gli auspici dell'Unesco, così autorevolmente qui rappresentata dal signor Keim, cui parimenti porgo il mio più cordiale saluto, e che riunisce per la prima volta oltre trenta libere associazioni, rappresentanti i più diversi aspetti e interessi del Cinema e della Televisione, per studiare insieme i problemi comuni, discuterne insieme ricercarne e indicarne le soluzioni migliori.

"A tale attività, di eccezionale significato e portata, il Centro Sperimentale di cinematografia sarà lieto anche in avvenire di collaborare con il contributo delle sue modeste ma efficienti attrezzature di studio e di ricerca, nello spirito che anima la nuova organizzazione internazionale, di convogliare cioè al servizio della elevazione culturale e morale, della libertà, della giustizia e della pace, l'enorme e spesso determinante influsso che il Cinema e la Televisione esercitano oggi nel mondo".

Ha preso quindi la parola, per il discorso inaugurale, il Ministro Tupini, il quale ha sottolineato come sia la prima volta che a Roma si riuniscano tutte le più importanti organizzazioni internazionali cinetelevisive; e si è detto certo che il Consiglio potrà svolgere un utile lavoro per risolvere tanti problemi finora insoluti: quello della standardizzazione dei formati, della circolazione internazionale dei film educativi, del maggiore impulso da dare alla cinematografia specializzata, ecc. Ed ha anche ringraziato i membri del Consiglio di avere scelto Roma per loro sede.

Il signor John Maddison, presidente del CICT, ha espresso alle autorità italiane il più fervido ringraziamento per l'aiuto dato alla nascita e allo sviluppo della organizzazione e ha reso omaggio al fondatore e primo delegato generale del Consiglio, Jean Benoit-Lévy, recentemente scomparso. Indi il signor Keim, capo della Divisione mezzi audiovisivi dell'Unesco, ha portato l'augurio del massimo consesso culturale delle Nazioni Unite.

Nell'assemblea, il Consiglio ha stabilito il proprio programma di attività per l'anno futuro, il quale comprende particolarmente la creazione, al Centro Sperimentale, di un servizio di documentazione e informazione riguardante il cinema e la televisione. Ha approvato un rapporto sulla standardizzazione del formato cinematografico a 35 mm, stabilito dalla propria commissione tecnica ed ha incaricato questa commissione di intraprendere lo stesso studio per il formato 16 mm in cinema e in televisione. Ha costituito la commissione per la cooperazione audiovisiva presieduta dal dott. Sergio Pugliese, direttore generale dei programmi della Televisione Italiana, alla quale ha affidato, in particolare, il compito di studiare la produzione di una serie di emissioni televisive su un panorama della cinematografia nel mondo, e di esaminare la possibilità di una collaborazione nel campo della produzione di film per la gioventù.

L'assemblea ha preso atto con soddisfazione dell'accoglienza favorevole riscontrata dalle sue due prime pubblicazioni periodiche redatte dall'ufficio di Parigi: il calendario degli avvenimenti internazionali che interessano il cinema e la televisione e la nuova rivista « Ecrans du Monde » in edizione francese ed inglese. Il presidente Maddison, nel chiudere i lavori dell'Assemblea, ha tenuto a segnalare la importanza dei risultati già ottenuti per una migliore cooperazione del cinema e della televisione e ha ringraziato il Centro Sperimentale di cinematografia della ospitalità concessa al Consiglio.

Ai lavori hanno partecipato molte personalità straniere, tra cui Charles Delac, vicepresidente del Consiglio, che in un suo discorso ha tenuto a riportarsi a una non vicina epoca, quella della Società delle Nazioni, quando a Roma era ospitato un altro grande organismo cinematografico internazionale: lo Istituto Internazionale del Cinema Educativo. « Non posso fare a meno — ha detto tra l'altro Charles Delac — di ricordare con commozione quell'Istituto, al quale detti la mia opera insieme al compianto Jean Benoit-Lévy. Il Consiglio che oggi prende qui sede si deve ravvicinare direttamente a quella istituzione anche se i suoi scopi sono, rispetto all'Istituto antico, di gran lunga accresciuti e anzi moltiplicati, causa anche l'avvento della televisione. Uguale però è lo spirito che ci accomuna: la cooperazione tra i diversi organismi e il lavoro per il miglioramento e il potenziamento del cinematografo e della televisione. L'antico Istituto — ha concluso Charles Delac — aveva un grande patrimonio di studi, ricerche, schedari, cataloghi, pubblicazioni. Sarebbe bene che essi fossero ricercati e raccolti di nuovo, se ancora esistono, presso la sede del nuovo Consiglio ».

M. V.

Concorsi "Bianco e Nero" e "Prima prova"

Il giorno 17 marzo 1960, alle ore 11, si è riunita al Centro Sperimentale di cinematografia la Commissione giudicatrice del concorso « Bianco e Nero » per soggetti cinematografici. Presiede il prof. Carlo Bo e sono presenti tutti i componenti, ad eccezione di Goffredo Lombardo e di Federico Fellini, impediti da precedenti impegni. La Commissione decide anzitutto di non ammettere al concorso il soggetto « Linea gotica » perché pervenuto in numero insufficiente di copie e quindi non in regola con le norme del bando.

La Commissione procede successivamente all'esame individuale dei trentuno soggetti presentati e ferma la propria attenzione su quattro di essi, e cioè « Viaggio stravagante », « La calamita », « Cercate il colpevole », e « Le sorelle Rococò ». Riesaminati questi quattro soggetti, frutto della prima selezione, la Commissione, dopo approfondita discussione, decide all'unanimità che non esistono in alcuno di essi elementi tali — né come originalità di idee né come strutturazione di sceneggiatura cinematografica — da giustificare il conferimento del premio.

La Commissione infine, sulla base dei risultati conseguiti dal concorso, dalla sua costituzione ad oggi, ha suggerito al presidente del Centro Sperimentale di cinematografia di farsi interprete presso il Consiglio direttivo del Centro stesso della necessità di trasformare il bando di concorso, fornendo in materia alcune indicazioni.

F.to: Carlo Bo, *presidente;*

Elio Vittorini, Eitel Monaco, Emilio Lonero, Mino Maccari, Ettore Giannini, Attilio Riccio.

* * *

La Commissione giudicatrice dei soggetti cinematografici partecipanti al concorso « Prima prova » — composta da Luigi Chiarini, Michelangelo Antonioni e Giancarlo Vigorelli — riunitasi al Centro sperimentale di cinematografia ha preso in esame i soggetti pervenuti prima del 30 giugno 1959.

La Commissione giudicatrice, valutati i soggetti, non ha riscontrato in alcuno di essi le qualità minime per essere presi in considerazione per la pubblicazione.

F.to LUIGI CHIARINI, presidente; GIANCARLO VIGORELLI, MICHELANGELO ANTONIONI.

* * *

La Commissione giudicatrice dei soggetti cinematografici partecipanti al concorso « Prima Prova » — composta da Luigi Chiarini, Michelangelo Antonioni e Giancarlo Vigorelli — riunitasi successivamente, sempre al Centro Sperimentale di cinematografia, ha preso in esame i soggetti pervenuti nel semestre giugno-novembre 1959 ai fini della pubblicazione sulla Rivista e dell'assegnazione del premio annuale di lire centomila.

Dopo una attenta valutazione dei numerosi elaborati presentati, la Commissione è pervenuta alla conclusione che, pur non riscontrandosi in alcuno di essi dei rilevanti pregi artistici, taluni mostrano tuttavia un maggiore impegno ed un più accentuato spirito inventivo. Tenuto inoltre conto del fatto che, nella sua stessa denominazione, il concorso vuole essere una palestra per principianti ed è quindi opportuno incoraggiare i più meritevoli fra tali esordienti, ritiene di potere segnalare alla Direzione del Centro Sperimentale di cinematografia, per la pubblicazione sulla rivista « Bianco e Nero » e per concorrere al premio finale di lire centomila i seguenti due soggetti: « Luigi - prima storia » di Aldo Carrara (Straneo) e il « Commiato » di Stelio Cro'.

La Commissione ha rilevato che, per quanto riguarda il primo, anche se esso esce dagli schemi tradizionali di composizione del genere, offre tuttavia degli spunti che possono dar vita ad un film, che potrebbe allinearsi su posizioni nuove. Per quanto riguarda il secondo, l'elemento che ha indotto la Commissione a segnalarlo è che esso rispecchia degli ambienti provinciali e piccolo borghesi che possono offrire motivo per un approfondito ed interessante studio d'ambiente.

Per quanto infine concerne il premio annuale di lire centomila, la Commissione ha deliberato di assegnarlo al soggetto « Luigi - prima prova » di Aldo Carrara (Straneo).

Fto. LUIGI CHIARINI, presidente; GIANCARLO VIGORELLI, MICHELANGELO ANTONIONI.

Il lavoro premiato e quello segnalato al concorso « Prima prova ».

Luigi - prima storia

Il brutto dell'esser triste, per Luigi, è dato dal fatto che egli sa fino in fondo di esserlo. Ha quasi un paio di occhi dentro che gli riflettono la sua immagine. Vedersi camminare, parlare, esser così presente alla sua tristezza, gli faceva bruciare qualcosa dentro. Era martedì. Fumare lo aiutava, a non pensare che era triste, a vedersi meno. Però anche a fumare faceva male. Sentiva la bocca aspra, la lingua sembrava lisciare un palato melmoso. Si guardava i denti nella specchiera del bar; dal fumare erano gialli.

Anche sui giornali, tutti i giorni dicevano dei tumori: c'erano delle statistiche. Quando non è euforico, Luigi è suggestionabile; quegli annunci, appunto, gli mettevano in mente che forse quel disagio interno altro non era che il male latente. E ogni boccata sentiva il fumo infiltrarglisi nelle vene, correre per tutto il corpo, appestare ogni cellula. D'altra parte tre pagine più in là, sullo stesso giornale, c'è la reclame delle « Mercedes ». Come faranno a far male certe sigarette? Avrebbe voluto averne in tasca un pacchetto, di « Mercedes », ora. Roba di classe, da fumarsi la domenica, a ballare. Viene di contarle nel pacchetto quante ne rimangono, perché finite non sarai più un fumatore di « Mercedes ». Si era fissato con i suoi pensieri, e teneva gli occhi sul giornale, che con la monotonia di punti neri e bianchi era un rifugio, sicuro da intrusioni esterne. Gli chiesero il giornale, non si scosse, rispose automaticamente di sì, e poi d'acchito si diresse alla porta.

Fuori l'aria d'ottobre, che è fresca, ma fa piacere, gli rifece chiare le cose. Aveva fatto bene ad uscire. Esser triste non gli significa niente, stasera; e i negozi illuminati, uno in fila all'altro, la gente che cammina, cosa vogliono dire? Gli venne di fumare una sigaretta, poi ripensò al giornale; non c'era Cristi, ne aveva voglia! Mise una mano nel taschino; non ce n'erano più. Meno male. Ma no, una mezza cicca c'era ancora, smilza, con la cartina quasi grigia. Era cattiva; ma non conta il sapore.

Camminava ora in via Fillungo, così frastornato, alla ricerca di un pensiero che lo riportasse su, che gli mettesse in mente qualche nuova speranza. L'aria si infittiva intorno ai rumori, ronzii, mezze voci, tutto si fondeva, e gli rintronava nel capo. Come al ritorno da una gita in pullman, che eccitati dalla stan-

chezza non si dorme, e lì, stesi nel letto, i canti le voci, scolpiti in un'aria di greve sonorità, rimbalzano negli orecchi, perfino ossessivi: era come esserci. I pensieri nella sua testa incominciavano, si fermavano a mezzo, si sovrapponevano, e l'idea su cui poter andare tranquilli a letto non veniva. Comunque era stanco di fare dietro front. Andò a cena.

« Io e babbo s'è già cenato » disse sua madre, chè stava lavando.

« Meglio. Però non mi piace la minestra del giorno, è troppo ribollita ». Mangiò veloce e si mise a sentire un po' la radio.

« Fumi troppo Luigi, ti fa male, dammi retta ».

Non la sentiva. E poi era ora di uscire: « Stasera semmai torno presto!! ». Diceva così tutte le sere, convinto, poi se lo scordava. Guardiamo un po': alle undici è presto? Sarebbe andato al cinema; nove e due undici: undici e mezzo, via. Ma che, c'è differenza fra le undici e le undici e mezzo?

Si fermò a comprare cinque sigarette. Al cinema c'era un film americano, una specie di giallo, con Glenn Ford. Non c'era mai molta gente lì, e forse per questo ci andava. Si metteva in una fila che possibilmente non ospitasse nessuno. Così, senza uno scopo: gli faceva piacere, ci stava volentieri. Ma non andò bene; fra una inaugurazione e la foto dell'uomo più peloso del mondo, nel film Luce, venne a sederglisi accanto uno. Ora, questo fatto lo mise in sospetto. E si aspettava da un momento all'altro, che allungasse una mano, o attaccasse discorso. Eccolo che si avvicina, figlio d'un... Macché, si grattava un ginocchio. Se non è, perché sarà venuto proprio qui?

Si accorse di non aver più fiammiferi, e prese l'occasione per vedere se fosse uno di quelli, ma timido. L'altro zitto gli diede il pacchetto dei cerini si fece accendere anche la sua e disse grazie. Era meglio guardare il film. Glenn Ford è un simpaticone e lavora bene, però si indovinano certi film. Perché non sono come la vita, che non si indovina mai. Ecco, così sono belli i film. Invece di vestirsi coi panni di loro, degli artisti, ad avere solo un po' di senso del ridicolo, sarebbe da tapparsi per la vergogna. Dico a dover vivere, come fingono di vivere loro. Ripensando, all'uscita, Luigi avvertiva qualcosa di questo; del resto non gli riusciva di esprimersi come avrebbe voluto: anche nelle discussioni col Pugliese. A un certo momento si cominciavano a dare dello stupido. E il Pugliese diceva str.... con la zeta di zenzero.

Domani viene Giuliana; sarebbero andati al cinema; e finiva l'ultima cicca. Era vicino a casa: si fermò al bar. Nella stanza di là giocavano a biliardo, ma c'era aria di andare a letto. Era la cosa migliore.

Settantadue scalini. Quando era venuto a starci, in quella casa, li contava; ma siccome era una tiritera, i numeri venivano avanti da sé, e lui si trovava in cima con un numero in bocca così all'improvviso, che doveva domandarsi se non avesse saltato qualche decina, perché non si ricordava di averla rammentata. Da quasi due anni stava a Lucca. In cucina sua madre era ancora sveglia.

« Fai piano, babbo è a letto ».

« Son tornato presto, no! », e guardò l'orologio, un quarto a mezzanotte.

« Vai a letto ».

A letto la sera doveva leggere per addormentarsi. Era un vizio ormai. E imparava qualcosa: la storia non è come sui libri. Sulle riviste ce n'è sempre di questa roba. Vittorio Emanuele II, che donnaiolo! E per di più urtante, perché le donne le acchiappa per via della corona. Come oggi chi ha la macchina ha la ragazza. Con lui, invece, quelle che ci andavano dicevano mi piaci; comunque ne era convinto, anche se non lo dicevano. Rimaneva a letto fino a tardi, la mattina, tanto non aveva niente da fare, e poi non che dormisse, ma continuava a rimuginare i sogni della notte, ad aggiustarseli, e non che dormisse, no, ma non si accorgeva di essere sveglio.

Sentì la voce di suo fratello in cucina; il mercoledì veniva sempre a trovarli.

« Delmo! ». Lo chiamò in camera, l'avrebbe rivisto anche dopo, perché mangiava lì. «Tatoo! », ma quando stavano lontani, sentiva di volergli bene.

« Quest'altro mercoledì vengo a casa tua ».

« Ci vieni per la morina, eh! ».

« Ci vengo per la tua! ».

« Ormai è abituata male, con me! ».

Avrebbe voluto che Adelmo saltasse sul letto, e farci a cazzotti. Ma ora è un uomo sposato. Un uomo a sposarsi rimane quello di prima con due gambe, eppure a Luigi non sarebbe riuscito d'invitarlo a far baruffa.

« Lo sai che ci vengo per Laurina; meno male, non ti assomiglia! ».

« Guarda con chi mi confondo ».

« Mercoledì vieni, hai capito! ». Era meglio

alzarsi, si sarebbe fatta la barba. Mentre si radeva pensò che era disoccupato, e gli venne da ridere, perché una volta si immaginava i disoccupati in una piazza, grande assolata, con i baschi stinti in capo, e le braccia penzoloni, a urlare: « Lavoro! Lavoro! ». E dire disoccupato sembrava dire maniscalco, o calzolaio. Ora si guardava nello specchio, « Luigi » — e si strizzava l'occhio — « sei un disoccupato »; già i disoccupati son comunisti. Bisogna che sia comunista. Ma pensava a Giuliana.

* * *

L'aspettava davanti al posteggio; lei veniva in bicicletta. Stava in un paesino per andare sui monti. Una volta c'era stato. Ma non era proprio un paese, c'erano delle case sparse, delle vigne, e una chiesa. Andarono ragazzi e ragazze in gruppo, tutti amici di Giuliana; era entrato anche in casa sua. In terra c'erano i mattoni con il rosso, e la tavola di legno. La mamma di Giuliana era vecchia, vestita di nero, ma aveva la voce buona, come la figliuola.

Giuliana arrivò. La vide di lontano; aveva gli occhi distratti, ma ormai lo conosceva bene il giaccone di velluto a coste grigio. Aveva la gonna nera; e anche quel giaccone era roba rifatta: eppure a Luigi dava la sensazione di vestito bene. E' che li portava con dignità.

« Si va al cinema? ».

« No, c'è il sole ».

« Allora si prende la circolare e si va da qualche parte ».

Presero la circolare.

Lungo il fiume non erano abbracciati ma stavano vicini, si toccavano coi fianchi. Le dava dei baci sulle guance: «Stai buono, ci vedono ». Perché poi le interessasse: che, non la conoscevano? Ma smetteva. Entrarono fra i pioppi, che erano radi e c'era scuro, ma non si fermarono. Risalirono un poggetto, e scesero in una macchia di olmi tagliati, che avevano ributtato.

Luigi mise in terra l'impermeabile, tanto era vecchio, e si sedettero appoggiati al ciglio. « Ho scelto qui perché sembra di essere dentro una siepe di pruni ». « Già, ora mi si attaccano tutte le foglie addosso ».

Stavano zitti, anche se scherzavano. Giuliana prendeva un rametto di pruni e punzicava Luigi. Allora lottavano per prenderlo.

Le sfiorava un orecchio, e poi d'improvviso dava davvero una strinta. Lei saltava, gli dava un pizzicotto, ma poi metteva le mani avanti: « No, a me i pizzicotti no, mi rimangono i segni ». « Anche qui, allora? »: e le baciava il collo: lei gli tirava i capelli. Si azzittirono. Guardavano lontano. Piano, Luigi la stringeva alla vita.

Ora erano vicinissimi. Lei respirava forte: gli prese una mano e la baciò. Poi d'improvviso Giuliana si mise a correre, poi a marciare al passo: «Ponziparaponzi». Finivano, sempre, col giuocare.

« Dammi una sigaretta, Luigi ».

A Giuliana scappava da ridere, e non voleva accenderla davanti a lui: « Non mi guardare », perché faceva la bocca « a cul di gallina », e Luigi senza dir niente, rideva. « Antipatico » diceva lei. « Lo sai che si fa tardi ». « Non c'è mica il lupo, e poi mi piace di più ». Si guardarono seri.

Gli bruciava il volto a Luigi. Rialzò la testa per baciarla. A Giuliana le gambe erano rimaste scoperte, e a Luigi sembrava di essere un bambino e di camminare per mano in un prato. Ora le carezzava il seno. Giuliana disse « Luigi », e respirava forte. Luigi abbassò le mani; la guardava negli occhi. Sentiva di essere quel bambino. Perché la guardava negli occhi. Scendeva con le mani, piano, e le premeva sui fianchi. « Luigi », disse, e respirava forte.

« No, no, non lo fare Luigi, non voglio; se mi vuoi bene non lo fare ».

Le diede un bacio. L'abbracciò forte, e sentì ch'era calda. Strinse le palpebre e le si tenne stretto con la guancia.

* * *

Erano sulla circolare. Si sorridevano ogni tanto.

Giuliana lo guardò negli occhi: « Ti credi che non vorrei? ». Luigi taceva, sembra fissato su qualcosa, invece era quello che sentiva: ed era bello. « Ti credi che non vorrei; mi ci è voluta forza. Ma dì la verità, con te prima o dopo finisce, lo so ». E lo guardava. Lo sapeva eppure lo guardava. Se lui avesse detto fra dieci anni, avrebbe aspettato. E le venne da piangere. Luigi lo sapeva chi avrebbe sposato Giuliana, un giorno. Gliel'aveva detto lei. Un ragioniere, che a sentirla era un mezzo polentone; ma doveva essere un bravo ragazzo. Lavorava in una impresa privata, e aveva lo stipendio. Stava al paese di Giuliana, e delle sere andava in casa sua. Portava il giradischi e le caramelle. Una volta li aveva mangiati anche Luigi, i cioccolatini del ra-

gioniere. Scesero: l'accompagnò al posteggio. Camminarono un pezzo insieme.

« Senti, quest'altro sabato c'è una festa di studenti, vieni? ».

« Luigi, si fa un cha-cha-cha io e te allora ».

« Lo sai che ballare mi piace ». Giuliana rise, « Scemo » e partì perché era tardi.

Luigi ripensava al ragioniere. Gli dispiaceva perdere Giuliana, non vederla più per la settimana. Avrebbe voluto fare così; anche tutta la vita. E Giuliana sarebbe stata l'unica; non l'avrebbe lasciata ad un altro. Ora invece tutto stava che il ragioniere parlasse ai genitori; che erano vecchi: aveva ragione, lei, a sposare un bravo ragazzo. Lui non era un bravo ragazzo. Anche se a Lucca lo conoscevano poco, nessuno avrebbe detto è una pasta di ragazzo, è serio, laborioso. Non che ci tenesse. Ma a volte avrebbe voluto esserlo.

ALDO CARRARA (STRANEO)

Il commiato

Gabriella è una fanciulla di vent'anni, intelligente, semplice, di temperamento appassionato. E' animata da un profondo desiderio di conoscere la vita, di apprezzarne i doni, di viverla con intensità. Dopo le scuole medie ha interrotto gli studi scolastici, non tanto perché le disponibilità finanziarie della famiglia fossero impegnate a sostenere gli studi di Carlo, il fratello maggiore già prossimo a laurearsi, quanto perché priva di vocazione. Questa interruzione ha in fondo salvato la sua femminilità, sempre arricchita da una costante abitudine alla lettura. Frequenta già da due anni la scuola di recitazione, dove, senza volersi dare arie da diva, ha la impressione di cavarsela bene, come del resto le confermano i suoi insegnanti.

Sebbene le sue caratteristiche di ragazza moderna possano indurre in errore, Gabriella è una ingenua nel senso migliore della parola, nel senso cioè di sincerità, schiettezza, semplicità, disinvoltura. E' più sensibile alle suggestioni del suo entusiasmo giovanile e del suo temperamento appassionato, che non a quelle limitazioni che il mondo preguerra aveva tese tra la etichetta e il pregiudizio, e delle quali più volte ha osservato il fondamento ipocrita che le sostiene: e Gabriella aborrisce la ipocrisia.

Il problema essenziale della vita di Gabriella è il suo amore per Giacomo. Genitori e recitazione, vita di famiglia e benestare economici, amici e condizione sociale, tutto è per lei subordinato alla realizzazione di questo sogno. E' questo amore che la spinge a istruirsi, a migliorarsi; e se fosse necessario dedicarsi all'arte o rinunciarvi oppure annullarsi in una vita oscura di dedizione e sacrificio, Gabriella non esiterebbe a farlo.

Quali sono le doti di Giacomo, che hanno suscitato in Gabriella un amore così profondo, generoso, intenso, magnanimo? E' impossibile rispondere a siffatta domanda, perché si tratta di una domanda sbagliata. L'amore non nasce per le qualità che l'amante ammira nell'amato, ma per qualità che si suppone *esistano nella persona amata. E questo è vero anche se casualmente (una volta o due al giorno gli orologi fermi indicano l'ora esatta) le qualità supposte e le reali si identificano.*

Giacomo è un ragazzo serio, studioso, privo di intelligenza vivace, però volitivo. La madre che ha su di lui un enorme ascendente, lo ha educato ispirandosi a principii morali molto rigidi: si potrebbe dire che è un giovane all'antica. Infatti, quelle forme che per Gabriella altro non sono che preconcetti, pregiudizi fisime — ella, per esempio, non esiterebbe un istante a diventare l'amante di Giacomo — costituiscono per lui, almeno in teoria barriere morali che non si debbono oltrepassare.

Giacomo non è innamorato di Gabriella e se qualche volta ha mostrato tendenza a incamminarsi su tale strada ne è stato subito allontanato con abile manovra dalla madre, avvertita del pericolo da quell'intuito materno, che diventa infallibile quando si tratta di matrimonio dei figli. Giacomo è intimo dei Biagetti perché con Carlo, il fratello di Gabriella, ha frequentato il liceo ed ora da quattro anni frequenta l'università; e l'anno venturo ambedue si laureranno in medicina. Malgrado ciò le due famiglie non coltivano gli stessi vincoli di amicizia, che legano i giovani.

Tra le due famiglie, infatti, esiste una differenza non abissale ma notevole di rango economico. Ed è questo il motivo fondamentale della opposizione della signora Corsini a Gabriella, sebbene non voglia confessarlo neanche a sé stessa perché, snob *com'è, pretende ostentare moderato disprezzo per il danaro; ed è convinta che la sua avversione verso i Biagetti abbia fondamento su una supposta*

differenza di rango sociale, di costumi morali. La Corsini, che non ha mai presenziato le recite della filodrammatica dove recita Gabriella, ha fatto una sola eccezione accorrendovi con Giacomo per assistere a « La putain respectuese » di Sartre, non sembrandole vero di osservare e mostrare Gabriella in una cornice efficaciemente simbolica per influenzare Giacomo.

Inoltre la segreta aspirazione della Corsini è che Giacomo possa un giorno sposare Magda White, la giovane e graziosa figlia di un funzionario della ambasciata nordamericana in Roma, il che permetterebbe ai Corsini di entrare nel mondo diplomatico e internazionale, anche se l'entrata dovesse limitarsi, come nel caso, al solo vestibolo. Questo maneggio viene condotto dalla Corsini con molta prudenza e abilità, poiché una mossa falsa potrebbe suscitare nel figlio reazioni passibili di mandare a monte i suoi piani.

Infatti Giacomo ammira il carattere franco ed aperto di Gabriella, l'entusiasmo che la anima e, soprattutto subisce il fascino della sua fresca e giovanile bellezza. Vede che è molto corteggiata e ciò gli renderebbe più saporoso il frutto, che per lui sarebbe tanto facile cogliere; ma non ignora che diventare l'amante di Gabriella, significherebbe per lui sposarla: e a questo non sa decidersi. Nella incertezza della situazione si sforza di giungere alla convinzione che i suoi sentimenti verso Gabriella poggino sopra una base di affetto sororale. L'aggettivo, nonostante la acustica roditrice, soddisfa i suoi scrupoli e lo aiuta a persistere in una linea di condotta, a determinare la quale hanno contribuito: la influenza materna, l'amicizia per i Biagetti e un incipiente interessamento sentimentale nei riguardi di Magda White, che costei sembra corrispondere.

Nella dinamica dei sentimenti che intercorrono tra Giacomo e Gabriella interviene una terza forza: Nino Contieri. Amico di università di Giacomo e di Carlo, dove li ha preceduti di due anni, Nino è già laureato ed esercita la professione. Egli è innamoratissimo di Gabry e non riesce a spiegarsi che una ragazza intelligente e moderna come lei possa perdere il ranno e il sapone dietro quel tipo di fiacca personalità e impastato di ipocrisia. Nino è certo che quella di Gabry sia una infatuazione passeggera e aspetta il giorno in cui, cadendo lo schermo affettivo che le deforma la serenità di giudizio, possa infine Gabry vederlo come realmente è: un essere spaventosamente mediocre. Si osservi che lo stato d'animo e le speranze di Nino nei confronti di Gabriella presentano sorprendente analogia con lo stato d'animo e le speranze di Gabry nei riguardi di Giacomo. « A » ama « B » che ama « C »: Angelica, Orlando, Rinaldo.

Un giorno una notizia innalza alle stelle le speranze di Nino: Giacomo si fidanza con Magda White e, subito dopo la laurea alla quale non mancano ormai che pochi mesi, si celebrerà il matrimonio. L'avvenimento induce Nino a credere che il suo giorno sia arrivato, ma s'inganna e non tarderà a constatarlo.

Nonostante il fidanzamento di Giacomo, e poi il matrimonio, Gabriella continua ad esserne innamorata, né in cuor suo lo incolpa di ciò che è avvenuto. Ella sa che Giacomo è succube della madre, la quale lo ha indotto a sposare la ragazza da lei prescelta. Quando questa tirannica tutela avrà termine, Giacomo si darà conto dell'errore commesso e correrà da lei, unico amore della sua vita. Se il matrimonio ha allontanato Giacomo da lei, ella affronterà tutti gli ostacoli, lotterà contro tutte le difficoltà, supererà tutte le barriere fino a che l'esito non coroni il suo sogno. Certo non è più il momento di stare lì in attesa che gli eventi si compiano — questo è stato forse il suo errore nei riguardi di Giacomo — ma è giunta invece l'ora di scendere in campo.

Il corso triennale di arte drammatica è ormai concluso e Gabriella decide di rinunciare al teatro per dedicarsi al cinema. Già in passato dopo una delle sue migliori interpretazioni teatrali, le avevano offerto di fare un provino per decidere sulla opportunità di affidarle un ruolo secondario in un film di rievocazione storica. Aveva però rifiutato, sia per non abbandonare il teatro, sia nel timore che la cosa riuscisse sgradita a Giacomo. Ora, non soltanto si presenterà al provino, ma impegnerà tutte le sue migliori qualità di attrice per ottenere un successo, che le permetta di entrare nell'attività cinematografica. Se riuscirà ad attirare su di sé i potenti riflettori del cinema la battaglia per la riconquista di Giacomo potrebbe già essere vinta a metà.

Si presenta ed effettua una serie di prove che danno buon risultato e in conseguenza delle quali le viene affidata una parte. Gabry, nell'apprendere la notizia, segue l'impulso di

telefonare all'Ospedale per dare a Giacomo quella che a lei sembra una grande affermazione e, in preda a euforia, gli chiede di vederlo per parlare dell'avvenimento come farebbero due vecchi amici. Ma Giacomo le risponde con molta freddezza e si rifiuta, con una scusa, di andare a prenderla.

Viceversa è un compagno di lavoro, con il quale aveva effettuato i provini, che la invita a festeggiare l'evento e la conduce a cenare in un ristorante alla moda nella periferia di Roma. Dopo il ristorante la « boite » e quivi: champagne, spazio ristretto, illuminazione intima e nuovamente champagne. L'attore, come si leggerebbe in un romanzo di appendice, seduce Gabriella. In realtà sarebbe più preciso dire che il sedotto è lui perché si innamora dell'attrice e non riesce a convincersi dell'ostinato rifiuto che Gabriella gli oppone, dopo quella prima e indimenticabile sera.

La recitazione di Gabriella piace al pubblico e davanti a lei, se saprà studiare e lavorare con impegno, si apre una brillante carriera. E ancora una volta ella stupisce quanti la circondano al rifiutare una offerta di un produttore straniero:

— « Non me la sento — dichiara a coloro che le domandano spiegazioni — di abbandonare Roma: ne sono troppo innamorata. » E questo è realtà, poiché solo stando a Roma resta viva in lei la speranza di poter un giorno realizzare il suo sogno d'amore.

Infatti arriva il momento in cui l'evento, per il quale ha tanto lottato, atteso, lavorato e sofferto si verifica. Riceve una visita di Giacomo che le narra di aver avuto un violento dissenso con la moglie, la quale è partita per Milano, dove attualmente vive la signora Corsini.

A questa notizia, che conferma tutte le sue previsioni, il cuore di Gabriella trabocca di tenerezza e d'amore e la ondata di felicità che la pervade pone ancora più in risalto la sua bellezza e il suo incanto, la rende più affascinante e seducente. Al punto che Giacomo ha l'impressione di incontrarsi con una donna nuova, sconosciuta, incompresa fino allora. E amata.

Gabriella e Giacomo non tardano nel diventare amanti. Ma l'evento suscita in ciascuno dei due, sensazioni diversissime.

Gabriella, che per la prima volta sente appagata la sua indomabile passione, è pervasa da una ondata di inebbriante felicità. E nel fondo del cuore ringrazia la sorte per averle imposto una così lunga attesa, che rende più profonda, più intima, più « sua » la gioia che la rallegra.

Giacomo, invece, pur raggiungendo il soddisfacimento di un desiderio che covava in lui fin dall'adolescenza, rimane sconvolto dalla constatazione che Gabry non è vergine. Questo fatto trascende le sue possibilità di comprensione e si presta a una sola interpretazione: l'amore di Gabriella altro non era che un anelito carnale, sotto la spinta del quale era già passata nelle braccia di un altro, o di altri. L'abbondante semenza di dubbio, che durante tanti anni la madre gli aveva gettato nell'animo, trova nella mancata verginità di Gabriella un improvviso impulso a fiorire e svilupparsi.

A questo torbido insieme di risentimenti, si aggiunge la passione più difficile a sopportare: la gelosia. Chi era colui che per primo aveva travolto la purezza di Gabriella? Che stimmata aveva lasciato nell'animo di lei quel primo amante? Avrebbe potuto dimenticarlo o quell'insopprimibile fantasma avrebbe eternamente vagato fra loro, amareggiando ogni loro momento di gioia. Chi poteva dire se nell'istante stesso di sentirne la stretta e di ascoltarne le appassionate parole, chi poteva dire che l'anima di Gabriella non fosse lontana, inafferrabile, assente, intenta a tracciare un invisibile segno il nome dell'altro? E gli altri? Indubbiamente vi erano stati altri perché non può resistere a un secondo impulso chi fu incapace di resistere al primo. Fino a che punto era stata contaminata l'anima di Gabriella?

Per trovare risposta a questi interrogativi, Giacomo avanza qualche cauta domanda. Ma Gabry si rallegra di questa inattesa gelosia, che interpreta come una ulteriore prova d'amore. E con amabile femminilità cerca di dare al suo troppo semplice passato una pennellata di mistero, convinta com'è che raccontando a Giacomo quanto sciocca e banale fu la cosa, questi finirebbe per rimanere incredulo. Così ella assume il ruolo dell'amante fatale, della diva misteriosa, della donna impenetrabile. E lo fa con celato umorismo, nella certezza che tutte quelle domande e quei discorsi di Giacomo altro non sono che un residuo della sua innata attitudine alle esercitazioni intellettualistiche, di un fondo rimosso delle idee materne e, infine, della sua fisima di voler essere all'antica. Niente altro che zavorra a distruggere la quale dovrebbe bastare un solo sguardo, una sola carezza, un solo bacio. E' impos-

sibile che nei momenti di estremo abbandono, Giacomo non intenda la perfetta dedizione dell'amore di lei.

Trascorrono alcuni giorni di sogno, fin quando Giacomo si presenta sconvolto, annunciando che dovrà immediatamente recarsi a Milano: ha ricevuto un telegramma della madre, che lo chiama perché Magda è gravemente malata.

Dopo due settimane, Giacomo torna e racconta, o meglio confessa: anzi tutto la moglie non è malata, ma aspetta un bambino. E poi, a voler essere sinceri, egli non ha mai cessato di amare Magda. Hanno avuto dissapori profondi che lo indussero a ritenere possibile una rottura definitiva: però tutti i matrimoni passano per una fase di assestamento più o meno lunga, più o meno dolorosa. Quanto alla sua passione per Gabriella non saprebbe dire quanto vi sia stato di reazione al dissenso con Magda, quanto di lusinga all'amor proprio e quanto di indulgenza a soddisfare un desiderio per tanti anni represso. Sa che Gabriella considererà brutali le sue parole, ma preferisce essere sincero e presentarle un quadro reale della situazione. E' stata una ubbriacatura la loro e Gabriella stessa non mancherà un giorno di riconoscerlo. Ella ha sempre affermato di essere una ragazza moderna: ebbene è giunto il momento di dimostrarlo. Verrà il giorno in cui lui, Giacomo, più non sarà che uno sbiadito ricordo, così come ora sono gli altri.

Gabry è come una vittima, alla quale un carnefice inconsciamente crudele abbia vibrato un colpo proditorio e mortale. Ma si fa forza e, cercando di occultare lo sconvolgimento al quale è in preda, accomiata Giacomo. Poi ingerisce alcune compresse e si lascia cadere sul letto, in attesa che la morte la liberi dall'insopportabile strazio che le parole di Giacomo le hanno gettato nell'animo.

Giacomo, giunto al portone, si accorge di aver dimenticato il portasigarette in casa di Gabriella. Entra in un negozio e telefona, però nessuno risponde. Allora torna sù e suona ripetutamente il campanello: invano. Preoccupato, dopo alcune incertezze, torna al telefono e chiama Nino pregandolo di accorrere. I due giovani insistono nuovamente, ma senza risultato. Non rimarrebbe che fare appello alla polizia, sebbene questo comporti uno scandalo, che bisognerebbe evitare. Nino ha una idea geniale: forse la portiera, che è incaricata delle pulizie, potrebbe avere le chiavi. Così è infatti e i due riescono a entrare e a salvare Gabriella.

Superata la convalescenza, ella accetta di recarsi all'estero, nonostante la violenta opposizione di Nino, che la scongiura di non partire e insistentemente le chiede di sposarlo. Ma Gabry rifiuta: ha bisogno di allontanarsi, di incontrare cose nuove che la distraggano, di ritrovare il gusto per la vita. La sua gratitudine per Nino è grande, molto grande. Sente verso di lui l'affettuosa tenerezza, che si ha per coloro che ci rinnovano il dono della vita, quando già la credevamo perduta. Ma non saprebbe dire se questa gratitudine, questa tenerezza siano permeate d'amore, di quell'amore che una donna deve al proprio marito: in questo momento il solo pensiero che un uomo possa esserle fisicametne vicino, le risulterebbe insostenibile. Ora deve solo partire: il tempo e la lontananza leniscono tante piaghe.

Nino comprende e la lascia partire.

STELIO CRO'

Errata corrige

Pubblichiamo un « errata corrige » relativo ad alcuni errori tipografici apparsi, nel fascicolo di luglio di « Bianco e Nero », nel testo della relazione di Giulio Cesare Castello pubblicata con il titolo « Dal teatro del grande attore alla TV ».

Pag. 9, riga 21: anziché « l'esistenza » leggere *l'esigenza;*

pag. 11, riga 27: anziché « assume » leggere *assunse;*

pag. 14, riga ultima: anziché « corridori » leggere *corridoi;*

pag. 16, riga 13: anziché « apparve » leggere *appare;*

pag. 19, riga 38: togliere la lineetta prima di « ad un obliato prestigio »;

pag. 23, riga 3: anziché « non pesante » leggere *naufragante;*

pag. 25, righe 20 e 21: anziché « con il criterio di una preferenza — quando si cerchi un elemento inedito — per gente priva d'ogni contatto non professionale » leggere *con il criterio di una preferenza — quando si cerchi un volto inedito — per elementi privi di ogni preparazione professionale;*

pag. 28, riga 12: anziché « di fatto » leggere *il fatto;*

pag. 29, riga 5: anziché « concentrazione » leggere *concertazione;*

pag. 29, riga 9: anziché « qualcosa » leggere *qualora;*

pag. 29, riga 22; anziché « è capricciosa tendenza » leggere *è la capricciosa tendenza.*

Note integrative a "Venezia 1932'-39"

La presenza a Venezia delle copie originali della maggior parte delle opere incluse nel Catalogo della Mostra retrospettiva dei migliori film apparsi a Venezia dal 1932 al 1939 (« Venezia 1932-1939, filmografia critica » a cura di Giulio Cesare Castello e Claudio Bertieri) ha consentito la verifica dei titoli di testa, i cui risultati vengono qui registrati ad integrazione (o a modifica) di quelli pubblicati. Nella presente elencazione sono state del pari rettificate alcune lievi imprecisioni nei riassunti delle trame dei film.

pag.	film	lettura precedente	lettura esatta
14	MASKERADE	*p.*: Tobie-Sascha	*p.*: Tobis-Sascha
16	EPISODE	*int.*: ... Karl Ludvig Diehl	*int.*: ... Karl Ludwig Diehl
16	EPISODE	*m.*: Willy Schmidt Gentner	*m.*: Willy Schmidt-Gentner
18	L'AGNEAU MYSTIQUE DE VAN EYCK	*testo*: Joseph Muls	*testo*: Josef Muls
18	THEMES D'INSPIRATION		*f.*: François Rents
19	L'ILE DE PAQUES	*R.*: Henri Storck *scen.*: John Ferno *f.*: John Ferno *p.*: C.E.P.	*Reportage*: John Fernhout *scen.*: John Fernhout *f.*: John Fernhout *p.*: Henri Storck-C.E.P.
20	JANOSIK	*s.*: ... di Jirí Mahen	*s.*: ... di Duraia Mahen
20	EXTASE	*scg.*: Bohumil Hoesch	*scg.*: Bohuslav Hes
24	REKA	*int.*: ... Jaroslav Vojta, ... Hermína Vojotova	*int.*: ... Jaroslav Vojta-Jurny, ... Vojotová-Majerová
26	PANENSTVI	*sc.*: Otakar Vávra, Marie Majerová	*sc.*: Otakar Vávra, F. Cap, A. J. Urba
26	PANENSTVI	*int.*: ... Jaroslav Pruca	*int.*: *aggiungere* Zdenec Stepanec
28	BOURE NAD TATRAMI	*R.*: Tomás Trnka	*R.*: Tomás Trnka e Ferdinand Pujman
29	HELENE	*s.*: da un romanzo... *scg.*: Louis Carré	*s.*: dal romanzo « Helene Wilfur » *scg.*: Lucien Carré
34	LE JOUR SE LEVE	*s.*: Jacques Viot *sc.*: Jacques Prévert *f.*: Curt Courant, André Bac	*sc.*: Jacques Viot *dial.*: Jacques Prévert *f.*: A. Bac, P. Agostini, Viguier
39	A NOUS LA LIBERTE	*int.*: ... André Michaut	*int.*: ... André Michaud
40	THE GHOST GOES WEST	*c.*: René Hubert	*c.*: René Hubert e John Armstrong
42	UN CARNET DE BAL	*dial.*: Jean Sarment, Henri Jeanson, Bernard Zimmer	*dial.*: Henri Jeanson con la coll. di Jean Sarment (episodi di H. Baur e P. Richard-Willm) e di B. Zimmer (episodi di F. Rosay e P. Blanchar)
50	LE ROMAN D'UN TRICHEUR	*f.*: Michel Kelber, Philippe Agostini	*f.*: *aggiungere* J. Levert *scg.*: Guerde, Mannessiet
63	LE MONT SAINT-MICHEL	*sc.*: Mauriche Cloche	*sc.*: Maurice Cloche con la coll. di Henri Voisin
66	CRIME ET CHATIMENT	 *scg.*: Eugène Lourie	*dial.*: Marcel Aymé *scg.*: Eugène Lourie, Aimé Bazin
69	DER KONGRESS TANTZT		*cost.*: Ernst Stern
75	JUGEND DER WELT	*supervisione*: Leni Riefenstahl	*cancellare*
76	MAEDCHEN IN UNIFORM	*supervisione*: Carl Frölich	*coll. artistica*: Carl Frölich
81	DER VERLORENE SOHN		*s.*: dal romanzo omonimo di Luis Trenker
83	DER KAISER VON KALIFORNIEN	*scg.*: Athos R. Natali	*scg.*: Erich Grave
89	CARMEN		*coll. tecnica*: Fritz Röding
89	CARMEN	*p.*: Lotte Reniger	*p.*: Lotte Reiniger
89	ROENTGENSTRAHLEM	ROENTGENSTRAHLEN	ROENTGENSTRAHLEM
92	DER HERRSCHER	*s.*: dal...	*s.*: dal... e dal romanzo omonimo di Harald Bratt *supervisione*: Emil Jannings
101	PYGMALION	*scg.*: Laurence Irving	*scg.*: John Bryan, Laurence Irving
101	PYGMALION	*p.*: Gabriel Pascal Production	*p.*: Gabriel Pascal Productions
104	SCROOGE		*m.*: W. L. Trytel - *cost.*: L. e H. Nathan
106	THE ROBBER SYMPHONY	*scen.*: Jack Trendall...	*scen.*: Jack Trendell...
111	ELEPHANT BOY	*sc.*: Robert Flaherty	*sc.*: John Collier

pag.	film	lettura precedente	lettura esatta
111	ELEPHANT BOY		*coll. allo sc.*: Akos Tolnay, Marcia de Silva
115	THE EDGE OF THE WORLD	*f.*: Ernest Palmer	*f.*: Ernest Palmer, Skeets Kelly, Monty Berman
119	THE PRIVATE LIFE OF THE GANNETS	*R.*: Julian Huxley	*Prodotto* da Julian Huxley - *commento*: Julian Huxley - *f.*: Osmond Borradaile
119	RAINBOW DANCE	*f.*: Frank Jones	*f.* (in Gasparcolor): Frank Jones - *danze*: Rupert Doone
120	NIGHT MAIL	*m.*: Benjamin Britten *p.*: John Grierson...	*m.*: A. Cavalcanti, W. Auden, B. Britten - *p.*: B. Wright, H. Watt per...
121	CAVALLERIA	*sc.*: O. Biancoli, F. Palmieri, G. Alessandrini, A. Vergano	*coll. artistica e dial.*: Oreste Biancoli - *sc.*: G. Alessandrini, A. Vergano
124	LUCIANO SERRA PILOTA	*sc.*: R. Rossellini, F. Palmieri, G. Alessandrini, G. C. Viola, I. Perilli	*riduzione*: F. Palmieri, I. Perilli *sc.*: G. Alessandrini, R. Rossellini - *dial.*: Giulio Cesare Viola
128	GLI UOMINI, CHE MASCALZONI!	*m.*: Cesare A. Bixio, Armando Fragna *int.*: ... Lya Franca, ... Pia Locchi, ... Giacomo Moschini, ... Anna d'Adria	*m.* · Cesare A. Bixio *int.*: ... Lia Franca, ... Pia Lotti, ... Aldo Moschino, ... Anna D'Adria
134	IL SIGNOR MAX	*co.*: Gino Sensani	*cancellare*
138	MONTEVERGINE (*)	*f.*: Ugo Lombardi	*f.*: Arturo Gallea - *cost.*: Marina Arcangeli
141	LO SQUADRONE BIANCO	*f.*: Brizzi, Terzano, Cufaro *int.*: ... Francesca d'Alpe	*f.*: Brizzi, Terzano *int.*: ... Francesca Dalpe
145	IL PIANTO DELLE ZITELLE	*testo*: Emilio Cecchi *f.*: Jannarelli	*scen.*: Emilio Cecchi *f.*: A. Jannarelli, A. Tiezzi, E. Gengarelli
147	DOOD WATER	*int.*:	*Solista del prologo*: Ernst Busch *aggiungere*: Johan Schilthuizen
149	DE BALLADE VAN DEN HOOGEH HOED	*f.*: Jan de Haas *m.*: C. Lemaire	*f.*: Jo de Haas *m.*: Cor Lemaire
149	ZUIDERZEE	 *m.*: Hanns Eisler	*canto*: J. V. D. Broek *m.*: Hans Eisler
159	IT HAPPENED ONE NIGHT	*int.*: ... Blanche Frederici	*int.*: ... Blanche Friderici
160	MR. DEEDS GOES TO TOWN	*scg.*: Stephen Goosson, Jerome Pycha	*scg.*: Stephen Goosson
162	THE INFORMER		*cost.*: Walter Plunkett
164	TWENTIETH CENTURY	*s.*: dal romanzo teatrale di...	*s.*: dal lavoro teatrale di...
168	BECKY SHARP	*sc.*: Francis Edward Faragoh	*sc.*: Francis Edwards Faragoh
175	THE DEVIL IS A WOMAN	*m.*: Ralph Rainger, Andrea Setaro	*m.*: da antiche arie popolari spagnole e dal « Capriccio spagnolo » di Rimskij-Korsakov - *canz.*: Leo Robin, Ralph Rainger
178	JEZEBEL	*s.*: ... di Owen Davis	*s.*: ... di Owen Davis sr.
180	THE RIVER	*f.*: ... Stacey Woodard	*f.*: ... Stacy Woodard
181	LOT IN SODOM	*R.*: John Sibley Watson, Melville Weber *int.*: Friedrich Haak...	*Prodotto da*: Watson, Webber, Wilder, Wood, O'Brien *int.*: Friederich Haak...
184	THE GREAT ZIEGFELD	*f.*: Marsh, Folsey, Freund *scg.*: Cedric Gibbons	*f.*: Marsh, Folsey, Freund, Ray June *scg.*: ... Gibbons, Merrill Pye, John Harkrider, Edwin H. Willis
191	FRANKENSTEIN	*s.*: da... *sc.*: Francis Edward Faragoh	*s.*: da... e dal lavoro teatrale omonimo di Peggy Webling *sc.*: Francis Edwards Faragoh *scg.*: Charles D. Hall
192	STRANGE INTERLUDE	*sc.*: Beth Meredyth, C. Gardiner Sullivan	*sc.*: Bess Meredith, C. Gardner Sullivan - *cost.*: Adrian
194	SNOW WHITE AND THE SEVEN DWARFS	*sc.*: Eearl Hurd	*sc.*: Earl Hurd
199	THE CHAMP	 *int.*: ... Roscoe Ates	*dial.*: Wanda Tuchock *int.*: ... Rosco Ates

pag.	film	lettura precedente	lettura esatta
200	VIVA VILLA	*s.*: dalle due biografie...	*s.*: dalla biografia scritta da Edgcumb Pinchon e O. B. Stade
		scg.: Cedric Gibbons, Harry Oliver	*scg.*: Harry Oliver - *cost.*: Dolly Tree
		int.: Leo Carillo	*int.*: Leo Carrillo
205	MARKED WOMAN	*R.*: Llyod Bacon	*R.*: Lloyd Bacon
208	GRAND HOTEL		*cost.*: Adrian
215	THE SIN OF MADELON CLAUDET		*cost.*: René Hubert
218	MARY OF SCOTLAND	*p.*: R.K.O. Radio Picures	*p.*: R.K.O. Radio Pictures
221	A STAR IS BORN	*scg.*: Lyle Wheeler	*scg.*: Lyle Wheeler, Edward G. Boyle
224	THE STORY OF LOUIS PASTEUR	*scg.*: Robert Haas	*scg.*: Robert M. Haas, Milo Anderson
226	MARIE ANTOINETTE	*s.*: da una...	*s.*: in parte da una...
		scg.: Gibbons	*scg.*: Cedric Gibbons, William A. Horning, Edwin B. Willis
		cost.: Adrian	*cost.*: Adrian, Gile Steele (cost. maschili)
230	EN HANDFULL RIS (*)	EN HANDFUL RIS	EN HANDFULL RIS
		m.: ... Gunnar Johannson	*m.*: ... Gunnar Johansson
232	GLAD DIG I DIN UNGDOM	*s.*: ... di Wilhelm Moberg	*s.*: ... di Vilhelm Moberg
		m.: ... Gunnar Johannson	*m.*: ... Gunnar Johansson
		int.: ... Anders Herikson	*int.*: ... Anders Henrikson
236	SVEDENHIELMS	*m.*: Eric Bengtsson	*m.*: Eric Bengtson
239	DIE EWIGE MASKE	*sc.*: Hochbaum, Lapaire, Ganger	*sc.*: Hochbaum, Lapaire
241	MICHELANGELO	*p.*: S. G. Pandora Film	*p.*: Pandora-Film, A.G.
249	(Indice)	Aleksandr Ptutsko	Aleksandr Ptusko
255	(Indice)	HANDFUL RIS *(o* MAN OCH KVINNAS)	HANDFULL RIS *(o* MAN OCH KVINNA)
255	(Indice)	MAN OCH KVINNAS	MAN OCH KVINNA
256	ROBERT KOCH, DER BEKAMPFER DES TODES	106	78

Revisione di trame

pag.	film	*riga*	lettura precedente	lettura esatta
20	JANOSIK	10	1813	1713
50	LE ROMAN D'UN TRICHEUR	10	... aveva salvato, in combattimento, la vita ad un commilitone.	gli era stata salvata, in combattimento, la vita da un commilitone.
81	DER VERLORENE SOHN	7	... ignaro della lingua,	*cancellare*
106	THE ROBBER SYMPHONY	8	... indovino, al quale	indovina, alla quale
124	LUCIANO SERRA PILOTA	2	... in casa del suocero,	sul Lago Maggiore
154	NO GREATER GLORY	4	... presso l'Orto Botanico, ma invidia il cantiere dell'altra e si propone di sottrarglielo.	nell'Orto Botanico, ma essendole stato ingiunto di sgomberare, si propone di sottrarre alla banda avversaria il suo terreno.
194	SNOW WHITE AND THE SEVEN DWARFS	2 e 4	... bambina	fanciulla
		5	... dopo qualche anno	dopo qualche tempo.
199	THE CHAMP	10	... Toni, il suo attuale amico.	Toni, suo marito.
209	QUEEN CHRISTINA	8	... il quale — data d'indisponibilità di altre stanze — ospita il presunto giovanotto nella propria.	e — data l'indisponibilità di altre stanze — deve dividere la propria con lui.
212	ANNA KARENINA	15	... gradatamente.	gradatamente, e Vronskij decide di partire volontario per la guerra serbo-turca.
230	EN HANDFULL RIS	1-4		*Questo prologo non figura nella copia del film inviata dal produttore a Venezia per la Mostra Retrospettiva.*

GIULIO CESARE CASTELLO e CLAUDIO BERTIERI

(*) *Per quanto riguarda questi due film si avverte che le copie presentate a Venezia in occasione della Retrospettiva portavano, rispettivamente, come titoli principali* LA GRANDE LUCE *e* MAN OCH KVINNA, *mentre* MONTEVERGINE *e* EN HANDFULL RIS *risultavano come sottotitoli.*

Ripresa

I cambiamenti avvenuti alla Presidenza del Centro Sperimentale e alla Direzione di « Bianco e Nero » sono la causa del ritardo con cui appare il presente fascicolo. Il breve arresto non inciderà sulla vita della rivista, che riprenderà nel più breve giro di tempo il suo ritmo normale.

Intendimento della nuova direzione è di allargare sia in campo nazionale che internazionale le collaborazioni, secondo una tradizione, del resto, che appartiene a « Bianco e Nero » dal giorno della fondazione. E' evidente che continuerà a starci a cuore lo sviluppo e la storia del cinema italiano, di cui il Centro stesso, fondatore della rivista, è espressione, ma non mancheremo di intensificare i rapporti anche coi registi e con i saggisti stranieri, di affrontare, come in passato, problemi di carattere tecnico e di porre in risalto la vita scientifica del Centro Sperimentale di Cinematografia, inteso come istituto che accoglie allievi di ogni paese del mondo e che ha notevolmente contribuito alle ricerche di una metodologia di insegnamento nelle diverse branche della cinematografia.

In questo senso la nostra rassegna di studi, perseguendo nella sua missione critica e formativa, valendosi dei migliori collaboratori che hanno cooperato alla affermazione della rivista in campo internazionale, e del contributo efficace degli insegnanti del Centro, continuerà ad assolvere, con una visione sempre a vasto raggio, quelle funzioni che hanno fatto di « Bianco e Nero » un simbolo e una bandiera nel progresso della cultura cinematografica.

LA DIREZIONE

Su *La dolce vita* la parola a Fellini

In occasione della presentazione di *La dolce vita* al Centro Sperimentale di cinematografia, Federico Fellini — che era accompagnato da Marcello Mastroianni, Brunello Rondi e da altri collaboratori — si è intrattenuto con gli insegnanti, gli allievi e alcuni redattori di « Bianco e Nero » in una lunga e cordiale conversazione, di cui riportiamo di seguito il testo integrale. La discussione è stata avviata dal direttore del C.S.C. Leonardo Fioravanti, il quale ha anzitutto ringraziato il regista di avere accettato l'invito rivoltogli dal Centro.

FIORAVANTI: *Che difficoltà ha incontrato nel fare il suo film, dal soggetto, alla sceneggiatura, alla realizzazione?*

FELLINI: Più che sulla difficoltà di trovare un produttore, preferirei che mi venissero fatte direttamente delle domande sulle cose che vi hanno maggiormente incuriosito. Sono in attesa di sapere che cosa, sul piano tecnico professionale e artistico, vi ha particolarmente colpito nel mio film e quali sono le perplessità e i dubbi che in voi può aver suscitato.

GHINI (*secondo anno di recitazione*): *In merito alla direzione degli attori, vorrei sapere qual'è il suo metodo e quali sono stati i problemi di recitazione, con speciale riguardo ad alcuni personaggi fondamentali.*

FELLINI: Io sono sempre in grande imbarazzo quando sono costretto a teorizzare sul mio modo di lavorare, a fare delle costruzioni critiche su quelli che sono i miei film, o su quello che è il mio metodo di lavoro. Quindi vi prego di credere al mio sincero disagio nel dovermi esprimere. Io non ho un sistema particolare: ho un sistema che, credo, sia di natura psicologica. Cerco cioè di mettere l'attore completamente a suo agio, cerco di creargli quell'atmosfera nella quale non ci sia la sensazione di un esame, in cui io non sia visto come un giudice, ma come un amico, un consigliere, qualcuno che sta vivendo la stessa avventura insieme e che insieme cerca di costruire qualche cosa di meno volgare, di meno convenzionale. Credo che questo dovrebbe essere, ed è, almeno per me, un sistema abbastanza fertile. Io credo pochissimo alla teoria dell'attore che a

un certo momento debba incarnare un certo personaggio. Non cerco mai di ottenere dall'attore degli sforzi virtuosistici tendenti ad esprimere qualche cosa che, sul piano umano, su quella che è la sua vera personalità, egli non possiede. Naturalmente parlo di una esperienza prettamente cinematografica. In teatro probabilmente le cose andrebbero in maniera del tutto diversa. Non commetto mai l'errore — perché secondo me sarebbe un errore — di costringere l'attore a entrare in un personaggio. Cerco sempre invece di fare il gioco contrario, cerco cioè che il personaggio diventi quell'attore che ho a disposizione. Uno dei motivi di ricerca costante, in quella che può essere la via per tentare di colorire, di rendere sempre più ricco di particolari e di sfumature l'attore di un dato personaggio di un mio film, è quello di cercare di fare amicizia con lui prima di iniziare il mio lavoro. Naturalmente questo non è un metodo che io possa consigliare a chiunque, e anche per me è abbastanza difficile fare amicizia. Nel caso della *Dolce vita* ho avuto circa quattrocento attori e non è stato possibile fare amicizia con tutti. Cerco però, anche nei casi più drammatici, per esempio nel caso dell'attore scelto la sera che precede il giorno in cui si deve girare quella scena, cerco di prendere tempo, non tento mai di immetterlo direttamente, né tento mai di fargli discorsi illustrativi, su quello che è il personaggio, perché sono convinto (ripeto, sono teorie del tutto personali) che ci si confonderebbero reciprocamente le idee, e che comunque l'attore tenderebbe sempre a portare quello che è un suo peso e una sua interpretazione del personaggio, interpretazione che nel novanta per cento dei casi è, a mio avviso, sempre soggettiva, cioè di un'altra persona, ed è difficile che collimi in pieno con la mia. Come vedete non è una vera teoria, è un modo di fare particolare nel quale io, via via che vado avanti, mi trovo particolarmente a mio agio. E' difficile che, vedendo un mio film, o comunque vedendo le scene girate, io abbia avuto una delusione sull'attore che ho scelto. Anzi ho avuto sempre la conferma di qualcosa che in maniera emozionale, e quindi saggiamente viva, nasceva di giorno in giorno proprio alla vita, nasceva vivo. Ma probabilmente Marcello Mastroianni può aggiungere a ciò qualche cosa di più preciso, perché è l'esperienza interpretativa della *Dolce vita* vista dall'altra parte.

MASTROIANNI: Quanto ha detto Fellini mi sembra giusto. Quello che posso aggiungere è che, non so se inconsciamente (ma non credo), Fellini mette l'attore talmente a proprio agio che, come per

esempio nel caso mio in *La dolce vita,* egli vive la « dolce vita » veramente, durante la lavorazione del film. E ciò perché Fellini ama l'attore. E' uno dei pochi registi che amano l'attore, e l'attore si sente amato, quindi eccitato, contento in poche parole. Ed è convinto che ogni volta che apre bocca dice tutto benissimo. Questo è un grande segreto. Fellini è furbissimo con l'attore, veramente molto furbo. Dico questo perché, facendo altre esperienze con registi che, come Fellini, sono dei maestri di recitazione, c'era sempre in me questo timore di sbagliare. Con lui invece si ha sempre l'impressione di fare benissimo. C'è però anche una costruzione del personaggio che Fellini fa, oltre a questo mettere l'attore in un'atmosfera ideale. Per esempio, nel mio caso, rammento che all'inizio ci fu da parte di lui l'ansia di trasformare un po' la mia faccia, così da « buon ragazzo », in qualche cosa che fosse un pochino più ambiguo, più sinistro e quindi ci fu un intervento, per esempio, sul trucco, un'aggiunta di dettagli, di particolari, di ciglia finte, dei capelli spettinati in un certo modo, di un certo modo di vestirsi, di abbigliarsi. Fellini esalta poi l'attore dal principio alla fine del film. Vi dirò che durante tutto il film io mi sentivo veramente un grande conquistatore, e questo non è nella mia natura, sia chiaro. Sono forse queste le mie aspirazioni, ma all'atto pratico non è che io sia così straordinariamente brillante e spregiudicato.

Fellini (ridendo): Rappresentavi me, quindi dovevi essere brillante e conquistatore.

Mastroianni: Rappresentavo lui, è vero. Fellini però lascia credere all'attore di essere così e l'attore si muove a suo agio. E quando mi si chiede (in genere è una domanda che mi si rivolge spesso): « chi sa che fatica hai fatto, sei mesi di lavoro! », lascio in certi casi che si creda così; ma invece la verità è che non ho mai lavorato piacevolmente come nella *Dolce vita,* cioè non mi sono mai divertito tanto, questa è la parola più esatta. Per sei mesi mi sono sentito veramente un uomo straordinario. E quindi doveva andare bene per forza. Concedetemi un pochino di presunzione, ma credo mi sia andata bene nel film. Probabilmente non tutti i registi riescono a fare altrettanto. E questo è il complimento, proprio sincero, che io devo fare a Fellini. Chi avrà quindi la fortuna di lavorare con lui non avrà problemi, bravo o cattivo attore, tanto è dimostrato che nei suoi film anche gli attori considerati mediocri sono straordinari: vuol dire quindi che non recitano ma vivono. La cosa

più importante è forse la comunione di idee proprio sul piano umano. Fellini più che un regista è un amico, e allora non si ha timore a commettere errori, perché si sa di avere sempre la sua comprensione.

FIORAVANTI: *Evidentemente, però, tutto questo pone a Fellini dei problemi iniziali: per lo meno, la scelta dell'attore.*

FELLINI: Questo è effettivamente uno dei momenti più tormentosi, probabilmente uno dei più drammatici, che vedo sempre avvicinarsi con paura. Finita la sceneggiatura, finita la scelta degli ambienti e dei posti (che, detto tra parentesi, è sempre il periodo più bello di ogni film), comincia questo problema. Tranne gli interpreti principali perché di solito, già sceneggiando ci si orienta verso un certo tipo di attore o certe presenze, la scelta definitiva dei caratteri secondari, o anche qualche volta degli attori principali, è per me uno dei momenti più strazianti. Perché io mi innamoro di tutti. Per esempio immagino fantasticamente un personaggio calvo, con l'erre moscio, flaccido, con le mani pelose e lo vedo bene, l'ho visto bene quando lo immaginavo. E comincio a orientarmi, a trovare cioè quella presenza fisica che darà corpo al personaggio. Mi si presenta invece uno magro, con molti capelli, con le mani lunghe da artista e una pronuncia perfetta. Per il solo fatto che questa persona è viva, che parla, che mi guarda, che ha un accento dialettale, che respira, che accende la sigaretta in un certo modo, essa è talmente più viva della mia creatura fantastica che mi dico: forse, se invece di cercare proprio quel tipo là, io potessi servirmi di questo... E vedo che i conti tornano lo stesso, anzi, mettendo tutto in discussione, la faccenda diventa ancora più emozionante. Poi si presenta un secondo tipo, non molto magro, un tipo medio e anche questo mi pare che porti al mio personaggio l'autenticità della sua vita, della sua presenza. La scelta quindi per un personaggio diventa veramente drammatica. Perché tutti andrebbero bene, tutti mi comunicano qualcosa, qualunque persona viva mi emoziona, mi suggestiona, mi scatena la fantasia. Allora succede che molte volte proprio per una piccola parte io mi trascini appresso venti, trenta candidati che mi malediranno a vita, perché poi naturalmente io devo sceglierne uno solo. E quando dico a tutti di sì, non è tanto per sbrigarmi, o perché voglio, più o meno vilmente, togliermi dall'imbarazzo di dover fare una promessa o di dire un rifiuto a qualcuno (situazione che è sempre per me abbastanza disagevole), ma è proprio perché mi sembra che ciascuno potrebbe andare bene per quella parte. Così all'ultimo

momento decido, ma la scelta è fatta un pochino cabalisticamente, in modo superstizioso, non è mai ragionata. Cioè non è che su quindici tipi che avrebbero fatto quel personaggio io scelga poi quello giusto, secondo un sistema razionale. Alla fine non so bene cos'è che mi convince.

FIORAVANTI: *Evidentemente in lei c'è una sintesi, alla fine di questo processo.*

FELLINI: Certamente c'è una sintesi, ma possono intervenire altre cose. Per esempio, nel *Bidone* ricordo benissimo che, per la parte della paralitica, fino all'ultimo momento avevo cinque candidate. Le ho fatto vestire tutte e cinque, le ho fatte venire a Cerveteri mettendo la produzione in un'atmosfera di profondo rancore verso di me. E così fino all'ultimo: avevo già preparato l'inquadratura, avevo preparato tutto quanto (non crediate che voglia fare delle leggende su di me, vi sto dicendo la verità), e queste cinque ragazze, poverine, saltabeccavano vicino a me sulle stampelle per commuovermi, per farmi vedere che erano veramente brave. Io, preso dall'ansia di dover cominciare per il sole, per le luci, eccetera, già mi ero orientato verso una che mi sembrava fosse la più giusta, quando un'altra, continuando a fare questi saltelli da pollo, mise una stampella su un sasso, cadde per terra e si mise a piangere. Mi commosse questo fatto, questo piantarello nel sole, a mezzogiorno, e scelsi lei, forse anche per confortarla perché era caduta, probabilmente. Era una giovane attrice americana che poi ha fatto benissimo. Mi rendo conto che questi discorsi fatti in una scuola che presume certi criteri, certe teorie, possono sembrare sciocchi o rivoluzionari, ma dal momento che mi avete invitato a parlare, lo faccio con molta sincerità. Concludendo questo discorso un pochino confuso, vi ripeto che il momento per me più tormentoso è proprio quello della scelta dell'attore in quanto ciascuna presenza viva, fisica, ciascun'anima mi comunica qualche cosa, per cui la scelta definitiva diventa per me un motivo quasi religioso. Scusate questo finale un pochino retorico, ma tentavo di esprimermi in maniera più precisa, che per me non è solamente imbarazzo professionale ma è qualche cosa di più segreto che non so spiegarmi bene nemmeno io.

LAURA: *Nei suoi film lei è sempre stato partecipe e mai testimone staccato delle cose. Questo è il primo film, mi sembra, in cui lei si stacca oggettivamente da un ambiente e lo guarda dal di fuori. Ci sono qui due tipi di personaggi diversi: da una parte quelli che occupano i tre quarti del film, i nobili, eccetera, i quali sono visti con distacco, con critica, a volte con acredine; dall'altra parte il personaggio della diva che mi sembra visto con simpatia perché in fondo è l'unico personaggio che non è in contraddizione con se stesso, che è felice della sua condizione, mentre tutti gli altri in fondo cercano di*

vincere la noia e non sono felici del loro mondo. Questo mi pare interessante, perché è la prima volta che nei suoi film io scorgo un personaggio che tenta di arrivare a qualcosa di più che alle sue piccole cose quotidiane. Non è insomma la Cabiria che ha la speranza, non è la Gelsomina che ha la sua missione di redenzione del bruto: è una donna che vive, che gioisce della vita in modo pagano ed è soddisfatta.

FELLINI: A parte il fatto che è difficile non provare simpatia per Anita Ekberg, non mi sembra che ci sia questa differenza. Mi pare che tutto il film, tutti i personaggi siano visti con una certa simpatia, con un certo senso di complicità (concetto che io ho ripetuto fino alla noia cercando di obiettare a quella certa definizione che è stato data del film quando hanno detto che è un processo: ho sempre infatti risposto che è probabile lo sia ma non è un processo visto da un giudice, bensì è visto da un complice, e questo non è tanto un paradosso o una facile definizione del film, quanto il riconoscimento da parte mia di un atteggiamento che mi sembra sincero, una solidarietà cioè continua con tutti quanti). Mi sembra, ripeto, che per esempio i nobili non siano visti con occhio distaccato e feroce di critica. Mi pare invece che questa altalena, questa ambiguità (parlo di ambiguità, non di doppiezza, ambiguità cioè nel senso più classico della parola) sia presente in tutto il film. Anche in Anita in definitiva ci sono dei momenti in cui questa specie di valchiria, di dea pagana del sesso è ironizzata: la conferenza stampa, il gatto in testa, gli stessi ululati nella notte; mentre da una parte la scena è guardata con ammirazione trepida, come se ci si trovasse di fronte ad un fatto soprannaturale, nello stesso tempo è anche abbastanza buffa. Mi pare che questa ambivalenza sia in tutto il film.

CINCOTTI: *Vorrei fare una domanda di carattere generale. In quanto tempo, più o meno, tu hai elaborato e meditato la materia della* Dolce vita *e quanto nella* Dolce vita *è rimasto del « Moraldo in città »?*

FELLINI: E' un po' difficile rispondere a questa domanda. Perché risalire a quella che è l'origine di un'ispirazione è sempre un processo inafferrabile.

CINCOTTI: *Non dell'ispirazione, ma della visione concreta del film, come lo hai realizzato.*

FELLINI: E' da parecchi anni, tre o quattro anni, che accompagno i miei film ai festival, e frequentando i cocktails, i parties, e sentendo parlare attorno a me una specie di torre di Babele di lingue diverse, vivendo nel mondo del cinematografo e di tutta quella mondanità abbastanza assurda che accompagna il cinematografo, tentavo di mettere a fuoco quel senso di disagio e di smarrimento che queste cerimonie mi comunicavano. E un pochino per volta, un

po' confusamente, mi è sembrato che questo premiarsi a vicenda, questo applaudirsi, questo regalarsi nastri, grolle, questo (parlo del mio ambiente) criticare immediatamente un film mentre esce, il Festival di Venezia, i vari festival, tutto questo, forse tolto dalla casualità della cronaca, da quel particolare fatto, esprimesse un senso di disagio e di smarrimento le cui radici erano un pochino più profonde e potevano riallacciarsi a tutto un atteggiamento di una certa società e di un certo modo di vivere. Insomma sentivo che in questo correre all'aereoporto, prendere un aereo, parlare con un attore appena arrivato che parla un'altra lingua, e lo stesso modo di violare il pudore degli altri, come un regista è obbligato a fare, lavorando su delle creature umane e molte volte lavorando con un cinismo e una crudeltà veramente disumani; tutto questo modo di essere, che per me era anche limitato al mio campo professionale, probabilmente nascondesse le radici di una inautenticità molto più profonda e angosciosa di quanto mi potesse apparire in quello che era il mio campo di attività. Pensavo quindi: se riuscissi a fare una storia in cui questa vita inautentica, questo modo di relazionare così superficiale, così esteriore, epidermico, potesse essere espresso in un quadro più vasto! Infatti, in un primo tempo, pensavo di fare una storia che rappresentasse il Festival di Venezia, che rappresentasse il mondo del cinema come espressione di questo modo di vita inautentica. Così, un pochino per volta, sfogliando rotocalchi, seguendo le mode dei vestiti delle signore, leggendo la cronaca, mi pare di aver avuto un'intuizione abbastanza precisa, che tutti questi miei disagi, queste mie situazioni contradditorie, fossero inquadrate in una visione più completa. C'era poi una necessità pratica. Cioè a un certo momento dovevo sciogliere un contratto che avevo con De Laurentiis. Allora in maniera un po' euforica pensavo di fare « Moraldo in città », che era un vecchio progetto pronto. Quando ho preso in mano « Moraldo in città » mi sono accorto della inattualità, non tanto come tempo — perché era una storia in pieno autobiografica, nostalgica, di una Roma del 1939, quindi sotto il fascismo, una Roma che non esiste più, un modo di vivere, di esprimersi veramente tramontato — ma proprio per l'inattualità interiore della storia. Allora nel tentativo di rimettere in piedi quella storia, di rifare le avventure di un provinciale che viene in città con una certa carica di sogni, di fantasie e di speranze, e quindi cede al drammatico scontrarsi con una realtà diversa, ho cercato di renderla più naturale, sia nel personag-

gio che in tutta la materia. Abbiamo in tal modo accantonato definitivamente il progetto ed è rimasto solamente Moraldo, Moraldo non più al suo arrivo a Roma, ma vent'anni dopo, già un pochino incarognito, già al limite del naufragio, con in più quelle altre cose che confusamente vi ho accennato prima.

VERDONE: *Vorrei chiedere qualcosa relativamente alla musica. Ci sono dei momenti nel film in cui la trovo perfettamente funzionale. Per esempio nelle feste notturne. Ricordo quel magnifico motivo del tamburo che poi viene ripreso nella presentazione (anzi, detto per inciso, la presentazione è una cosa veramente bella e vorrei che fosse in Cineteca, quel documentario sul film, quello sfogliare subito una collezione di giornali a rotocalco per metterci in atmosfera e per darci quasi una chiave del film stesso). Ma a parte questo, ci sono degli altri momenti in cui la musica mi ha meno convinto. Vorrei allora sapere qual'è stato il rapporto tra regista e musicista. Per esempio all'inizio ho trovato una musica tipo « cineseria ». Perché questa « cineseria »?*

FELLINI: La collaborazione con Nino Rota si svolge sempre in maniera molto intensa. E' difficile che io lasci, anche a degli artisti che stimo moltissimo — come sono di solito i collaboratori che lavorano con me —, un margine di indipendenza totale e completa. Quindi anche per la musica, sia i temi che le suggestioni che l'immagine può dare, vengono esaminati insieme. Lavoriamo in maniera molto stretta. Per la faccenda della « cineseria », fu Brunello Rondi che una sera, parlando insieme a me sul tipo di musica adatta per i titoli (perché naturalmente volevo mettere insieme i tamburi, ma la cosa mi sembrava sì suggestiva, ma abbastanza volgare, spettacolarmente troppo disinvolta), mi disse una frase che mi colpì particolarmente. Mi suggerì di provare a mettere una « musica di corte ». Questa definizione chiarì in me qualcosa che confusamente sentivo in quella direzione, ma che, data la mia ignoranza totale in fatto di musica, non sapevo bene a quali riferimenti e a quali autori porre in rapporto. Allora dissi a Nino Rota (siccome il film nella sua trasfigurazione continua, nel suo aspetto figurativo, ha un'aria così barocca e bizantineggiante) che mi sarebbe piaciuto ci fosse un motivo che suggerisse una carovana fastosa e straccionesca in cammino, come infatti è un pochino *La dolce vita,* specie di vascello pencolante da tutte le parti, sontuosissimo e miserabile. Allora Rota, con quell'estro che caratterizza la sua musica, in maniera abbastanza improvvisa (e questa è la testimonianza di una ispirazione autentica, cioè quello che gli avevo detto aveva immediatamente fruttificato dentro di lui) compose quel motivo che mi pare suggerisca bene un fasto orientale e decadente. I titoli furono la prima cosa fatta. Da quello spunto derivarono tutti gli altri motivi del film, nell'intento di suggerire sempre un naufragio fastoso, un naufragio di sete, di broccati, di

cristalli, immersi in un vento di tempesta e di sfacelo. Il resto della colonna musicale del film è composta, come avete visto, da motivi già esistenti. Infatti io avrei voluto insistere perchè i motivi originali fossero pochissimi, e tutto il resto fosse una colonna musicale come testimonianza dei motivi ascoltati in questi ultimi due anni. Molte volte però queste sono intenzioni che rimangono tali, perché l'acquisto dei diritti d'autore è cosa così complicata, certe volte impossibile da un punto di vista economico, per cui non si può ottenere tutto. Nella maggior parte delle sequenze sono comunque rimasti i motivi che io girando avevo scelto, come « Patricia » e « Wy Waite ».

MAY: *Io sono convinto che* La dolce vita *non sia un fatto di costume, che cioè Fellini abbia colto certi aspetti della realtà, ma non in senso documentaristico, bensì mettendoli al servizio di certe sue esigenze poetiche. Credo che il mondo che* La dolce vita *esprime sia un mondo tutto felliniano, che nella realtà non ha una corrispondenza precisa, immediata, così complessa come certe reazioni potrebbero far credere. Ora, poiché il cinema come linguaggio ha questa enorme potenza di suggestione nei confronti dello spettatore (il cinema come linguaggio procede per stati d'animo e non per riflessione, non per concatenamento di idee), potenza tale da far credere, quando lo stile sia raggiunto, che quello che si vede sia effettivamente vero, non pensa Fellini che nella sua opera ci sia latente una sproporzione tra le sue esigenze poetiche e quanto è risultato criticamente, proprio considerandola come fatto di costume, come apparente fatto di costume? In altre parole, che la sua poesia vera ed autentica sia stata in un certo senso mortificata da questo rapporto?*

FELLINI: Io non so bene come rispondere a questa domanda. Nelle mie intenzioni questo non c'era davvero. Evidentemente le polemiche, le interpretazioni in buona o cattiva fede fatte sul film, mi hanno amareggiato non tanto per la poca fondatezza, la poca serietà, o proprio la malafede evidente di molti di essi, quanto perché probabilmente hanno frastornato lo spettatore. Io sono convinto che moltissima gente che ha visto il film dopo aver letto tutto quello che su di esso è stato scritto, ha visto *un altro film*. Sono convinto che queste polemiche hanno portato al cinematografo uno spettatore la cui curiosità era tutta tesa a scoprire cose che nel film non ci sono. A Milano, ho ascoltato per la strada due signori che parlavano della *Dolce Vita* e uno diceva all'altro: « Poi, sai, c'è lo scambio delle mogli, nel film ». Cosa che non mi risulta proprio ci sia. E questa è proprio la testimonianza che veramente le polemiche accese attorno al film, gli sdegni così esagerati e, secondo me, ridicoli, hanno portato e hanno acceso un tipo di curiosità che a questo punto probabilmente autorizza la sua obiezione.

MONTESANTI: *La domanda è questa. Come è nato il personaggio di Steiner, ha un riferimento con la realtà, riferimento nel senso di esperienza diretta? Indica un certo mondo preciso, di cui Steiner è espressione, o è un personaggio incompiuto, che resta un po' a metà?*

Fellini: Io non so se resta proprio a metà. Vi dico adesso, in maniera artigianesca, quali sono stati i segreti d'officina. Provate a pensare un momento al mio film senza Steiner. V'accorgerete che indubbiamente viene a mancare qualche cosa, un cardine-base del film. Quando con i miei collaboratori ho compiuto il tentativo di mettere insieme una storia che esprimesse le contraddizioni, le incertezze, lo smarrimento, l'assurdità, l'inautenticità di un certo modo di vivere, una delle raccomandazioni che facevo anche a me stesso con maggior convinzione, come se ubbidissi ad una voce trascendentale, era questa: non preoccupiamoci di costruire una storia, mi dicevo, questo film non deve avere una storia: mettiamo insieme del materiale, parliamo, confessiamoci, ricordiamo le cose che abbiamo letto sui giornali, sui rotocalchi, ammassiamole sul tavolino, nella maniera più caotica possibile. Perché, anche se questo vi potrà sembrare abbastanza disinvolto come modo di teorizzare, se noi vogliamo fare un film che sia la testimonianza di un momento di caos è bene che anche la forma sia la più caotica possibile. Poi, naturalmente, in maniera inconsapevole o consapevole, una costruzione verrà fuori lo stesso. Ma tentiamo di ammassare insieme episodi, personaggi, stati d'animo, situazioni, nostalgie. E infatti questo è stato il sistema con cui abbiamo lavorato. Non abbiamo mai scritto un soggetto, non abbiamo mai fatto un trattamento: abbiamo ammassato del materile. E posso dire che, tranne una disposizione più o meno abile, più abile forse che ispirata, il materiale è rimasto nell'ordine in cui era stato raccolto. In questo materiale non c'era ancora il personaggio di Steiner. C'era però un'esigenza che io facevo continuamente presente, e cioè che Marcello nel suo disordine, nella sua disponibilità, nel suo fermento, fosse attirato da qualche cosa che gli rappresentasse un modo di essere totalmente diverso dal suo. Che fosse una specie di faro, di punto di riferimento. Nello stesso tempo desideravo — e in questo quanto ci sia di abilità professionale e quanto ci sia di ispirazione ora non so dirlo — volevo che a un certo momento della storia questo faro si spegnesse di colpo. Che cioè questo personaggio verso il quale Marcello aveva guardato come all'unico punto concreto, solido, compiesse un'azione talmente terrificante, talmente contradditoria, da lasciare Marcello nella disperazione più profonda. Questa era l'esigenza da cui è nato Steiner. Nello stesso tempo sentivo che uno degli episodi che meglio di tutti avrebbe potuto — riassumendo tutte le contraddizioni del film, il senso di disperazione e

di inautenticità (scusate se insisto su questa parola, ma mi sembra la più giusta per tentare di definire la « dolce vita ») — dovesse appunto essere un episodio ingiustificabile e ingiustificato e che veramente lasciasse alla fine un perché: non un perché di curiosità o d'altro, ma un perché più angoscioso, come molte volte credo sia capitato a tutti di porci, sfogliando la cronaca dei quotidiani o leggendo un fatto di cronaca. Come, ad esempio, il fatto di quell'automobilista che a Milano ha ammazzato un altro per un sorpasso. Credo sia una cosa che non riusciremo mai a definire. Lo psicanalista troverà le spiegazioni, il commissario di pubblica sicurezza ne troverà altre, la madre ne troverà altre, ma a noi, noi uomini che viviamo in questo momento, rimane questo perché terrificante. Ecco allora l'esigenza più precisa, filosofica del film, che era quella di trovare un episodio che lasciasse quest'enorme punto interrogativo sospeso su tutto il film. La partenza era poi, per noi, trovare un avvenimento, un fatto che lasciassero questo interrogativo nella sua forma più angosciosa. E' stato quindi un lavorare in un terreno abbastanza ambiguo, nebbioso, perché spiegazioni non ne potevamo dare, ma anticipazioni sì. Ecco quindi perché ho insistito moltissimo sul tono funebre di quel salotto, sulla solitudine talmente evidente di Steiner. Ecco perché ho scelto Cuny come attore, perché mi sembrava che meglio di ciascun altro rappresentasse proprio lui un punto interrogativo, che vaga da un angolo all'altro di quella stanza. Mi pare insomma che tutto il film giustifichi il personaggio. Adesso — così — io ho dato una spiegazione molto sincera, sincera sino alla goffagine. Ho fatto vedere i ferri del mestiere, quelli con cui ho lavorato. Però mi pare che con altrettanta buona fede si potrebbero dire altre cose su Steiner. Cioè del suo suicidio, del suo annientamento. Non è un uomo che si ammazza, è un uomo che si spegne, cioè la vita va via da lui. Si potrebbero dire tante altre cose: si potrebbe dire che forse non è riuscito a reggere, essendo un'anima con una particolare evoluzione, presentendo e desiderando moltissimo un modo di vivere più autentico, un ritorno a quelle che sono le dignità dimenticate dell'uomo come natura, e vedendo invece e constatando ora per ora che è costretto a vivere attraverso forme ancora così inautentiche. Probabilmente questa tensione non l'ha retta, non ha saputo aspettare. Si possono dare moltissime spiegazioni, e tutte quante valide, ciascuna secondo il proprio punto di vista e secondo la propria fede, la propria ideologia.

MONTESANTI: *Quale valore, quale significato ha inteso attribuire alla gente che è attorno a Steiner?*

FELLINI: Non avete mai frequentato una riunione di amici, che la sera, dopo cena, parlano, senza senso, delle cose...?

MONTESANTI: *E' un senso negativo?*

FELLINI: Negativo perché a un certo momento la posizione dell'intellettuale distaccata dalla vita mi sembra sia una posizione arida.

MONTESANTI: *Ma Steiner si rende conto di tutto questo e non lo dice a Marcello.*

FELLINI: Mi pare che in una maniera abbastanza confusa lo esprima, quando dice: « Non credere che rifugiarsi in casa sia la salvezza; la vita più miserabile vale molto di più che una vita protetta, organizzata ».

FIORAVANTI: *E' evidente che la evoluzione del protagonista precipita nel momento in cui egli viene a conoscenza della morte di Steiner. Vorrei che Mastroianni ci dicesse qualcosa al riguardo, su come ha sentito e costruito in questo passaggio il suo personaggio, sotto la guida di Fellini.*

MASTROIANNI: Marcello — che conduce una vita così inutile, cioè si sciupa, si consuma inutilmente in un susseguirsi di avventure e di sensazioni, proprio perché ha bisogno di giustificazioni alla sua giornata, perché è uno che se s'arresta, se non ha gli impicci, non vive; perché sarebbe allora costretto a pensare — ha comunque acceso questo « faro ». Tutto il suo atteggiamento infatti è di un uomo affascinato da Steiner, perché, nel caos che ha dentro, il suo esempio gli può sembrare l'ideale della vita. E' quindi chiaro che vede la casa di Steiner meravigliosa; ed è sincero quando dice: « La tua casa, tua moglie, i tuoi libri, i tuoi amici, sono meravigliosi ». Solamente egli vede tutto questo da malato, da uomo confuso, ed è quindi naturale che se Steiner viene a mancare, Marcello non sa più in che cosa credere. Suo padre gli sfugge, non lo ha mai assistito, non lo ha mai consigliato; egli non ha avuto affetti familiari in provincia, ha una vita disastrosa, inutile, i suoi ideali, per debolezza, evidentemente, e perché vive in questa epoca, sono rimasti degli ideali non perseguiti. Ed ecco Steiner, una persona alla quale guardare, da considerare come un aiuto. Credo infatti che se si ha qualcosa a cui guardare, magari con una punta di invidia, si può anche giustificare la propria vita miserabile. Se non c'è nessuno meglio di noi siamo rovinati, non abbiamo più una pietra di paragone. Così, quando Steiner viene a mancare per Marcello è finita.

SAMBA (*primo anno di regia*): *Per me il film di Fellini nella sua totalità non è un film polemico. E' un film che suscita polemiche; cioè nel suo film Fellini ci ha mostrato*

alcuni aspetti della vita e della società. Ma egli non ci ha detto come e perché, e non ci ha neanche dato la soluzione del problema. C'è poi un'altra questione che mi interessa. Ho letto ieri sul giornale francese « L'Express » che Fellini avrebbe mostrato la sceneggiatura del film al Papa.

FELLINI: Questo interesse polemico, nel senso che lei dice, è un interesse (confesso questo come un limite e non me ne vanto) che a me manca completamente. Può darsi che maturando negli anni mi venga un interesse di natura più risentita. Non ho mai pensato di fare un film mosso da moralismo politico, da un sentimento sociale, ho voluto solamente raccontare, quasi in maniera narcisistica, qualche cosa che riguarda me, profondamente. Dato poi che non credo di essere una specie di mostro disumano, parlando di me credo di aver parlato di tutti. Quando lei dice: non è un film polemico ma è un film che suscita polemiche, ha perfettamente ragione e io sono d'accordo con lei. Per quanto riguarda l'altra questione, ho letto anch'io su un giornale che avrei mostrato la sceneggiatura al Papa, ma questa è una notizia completamente infondata. Vi rendete conto quanto sarebbe bello poter andare dal Papa e dirgli che si avrebbe intenzione di fare un film in un certo modo e chiedergli il suo parere. Ma questo, vi assicuro, non è successo.

DELL'ORCO (*primo anno di scenografia*): *In che modo e con quale metodo ha cominciato a studiare i costumi e gli ambienti per questo film?*

FELLINI: E' una domanda interessante e posso dare una risposta abbastanza soddisfacente. Vi dico una cosa che potrà sembrarvi una battuta di spirito ma che è la verità. Prima ho tentato di esprimere quali sono state le urgenze e le sensazioni che hanno fatto nascere questo film. Mentre si raccoglieva il materiale io non mi interessavo tanto ai fatti (perché sostengo ancora oggi che gli episodi della *Dolce vita* sono quelli ma avrebbero potuto essere degli altri) e agli episodi, anche intercambiati nell'ordine del racconto. La cosa che mi interessava profondamente e che sentivo in maniera molto viva era lo stile del film, che in questo caso sarebbe diventato la sostanza del film stesso. Posso dire che è stata come un'accensione, ho visto cioè il mio film proiettato davanti a me, nel suo aspetto figurativo, attraverso la moda a sacco. Un giorno, guardandomi attorno, ho visto passeggiare delle donne vestite in una maniera fantasiosa, allucinante, una trasfigurazione della creatura umana talmente fascinosa da accendermi e farmi vedere quale sarebbe stato lo stile con cui avrei dovuto raccontare il film. Una deformazione, a volte divertente a volte paurosa, ma comunque sempre fantasiosa,

mi avrebbe permesso di raccontare quello che io avevo in animo di raccontare. Su questa chiave voi potete immaginare che ambienti, visi, atteggiamenti, vestiti, collane, orecchini, portasigarette, tutto insomma è stato scelto in funzione di una particolare visione surrealistica e barocca. D'altra parte tutto questo mi sembra esprima molto bene la società in cui viviamo, questa società che tende sempre ad atteggiarsi, che è veramente difficile a capire in che cosa consista, che cosa sia, perché è in quanto si atteggia. E quindi lo spirito e l'aspetto figurativo del film, sia nella scenografia che nei costumi e negli ambienti, è stato particolarmente importante e decisivo. Decisivo perché — come ripeto ancora una volta — mi sembra che lo stile di questo film sia proprio la sua sostanza, e la sostanza del film consiste proprio nello stile con cui è stato fatto. Gli abiti sono tutti dei costumi, perché il mio film è veramente un film in costume. Sono stati tutti ricostruiti, non c'è più né la moda a sacco né la moda impero.

VALENTE: *Lei crede che lo scenografo debba partecipare alla preparazione del film? Cioè, far parte dell'équipe?*

FELLINI: Questo dipende dall'intelligenza, dall'umanità e dal tipo di interessi che lo scenografo ha verso la vita, prima che verso il lavoro. Nel caso di Gherardi c'è da parte mia una stima talmente profonda su quello che lui è umanamente, prima di esserlo professionalmente, per cui la sua partecipazione al film è qualcosa di più di una semplice collaborazione esterna limitata a quella che è la sua professione. Con Gherardi ho parlato ampiamente del soggetto, in lunghe passeggiate notturne, nelle quali gli raccontavo tutto e volevo che in tutto entrasse ben dentro. E infatti mi pare abbia capito molto bene. E' stata una collaborazione, anche in questo caso, molto stretta e molto ricca.

VALENTE: *Ma Gherardi non è piuttosto un costumista?*

FELLINI: Lo è, e potrebbe essere un ottimo sceneggiatore. E' una persona viva, piena di curiosità, che si tuffa dappertutto. E' un uomo che ha visto cose, ha incontrato personaggi, per cui una conversazione con lui è qualcosa che va al di là della semplice consulenza tecnica riguardante la sua professione.

VALENTE: *Con queste intenzioni, che direi superiori dal punto di vista rappresentativo, non avrebbe fatto bene a interpellare piuttosto una Leonor Fini, oppure un altro pittore surrealista?*

FELLINI: Può darsi. Ma quelle sono personalità che si trovano

già su un piano divistico e io ho bisogno di amicizie. Certamente Leonor Fini sarebbe stata utilissima — certi costumi, infatti, sono sullo stile surrealista di Leonor Fini — e a lei avevo pensato. Ma sono stato ostacolato prima di tutto dalla fretta, e poi, come lei sa, le amicizie non possono improvvisarsi in un incontro. Probabilmente avrebbe reso bene, perché credo sia una donna estremamente intelligente.

CALDANA: *Su un punto che mi interessa in modo particolare, cioè sull'aspetto figurativo di* La dolce vita, *vorrei fare due o tre domande a Fellini. La prima riguarda la scelta del formato. Il cinemascope tiene « lontani » i personaggi da chi racconta. Indubbiamente c'è una difficoltà tecnica nell'uso del cinemascope, e riguarda i carrelli, i primi e primissimi piani. Tale difficoltà pratica dà come risultato rappresentativo un certo distacco dalla materia raccontata.*

FELLINI: Ho scelto il cinemascope prima di tutto perché questo film aveva bisogno di grandi spazi, o pienissimi o completamente deserti, poi (e questa può essere interpretata come una giustificazione abbastanza estrosa o poeticizzante) siccome il cielo, con il suo mistero, da questo film è escluso, mi sembrava che questa dimensione, così orizzontale, che tende a schiacciare tutti, in una specie di verminaio formicolante, con movimenti automatici, senza passione, fosse abbastanza giusta anche da questo punto di vista. La faccenda del distacco dell'obiettivo dal palcoscenico, io l'ho superata non usando il 50. Ho usato il cinemascope con obiettivi a fuoco corto, cioè ho fatto tutto il film col 75, col 100, provocando delle lotte e delle risse quotidiane con l'operatore che alla fine però si è reso conto che il modo più funzionale, più emozionante, di usare il cinemascope era proprio questo: usarlo cioè con una estrema disinvoltura. Certi fondi sono sfocati, è vero, ma questo non mi interessa; quello che mi interessa è la faccia che sta in primo piano. Credo infatti che sia la prima volta che il cinemascope sia stato usato col 100, perché ci sono delle vere difficoltà tecniche. La difficoltà cioè di fare delle panoramiche brusche che possono causare lo sfarfallamento, talvolta fastidioso (per me non è affatto fastidioso), la difficoltà anche di mettere il fuoco con questi obiettivi. Ho tenuto duro sino alla fine, rendendo la vita un pochino difficile sia a Martelli che all'operatore di macchina, ma credo di aver avuto ragione.

CALDANA: *Lei ha parlato di una certa ricerca, di un certo gusto barocco nella composizione, nella scenografia, nei costumi, eccetera.* La dolce vita, *però, decisamente non è un film barocco, bensì un film realistico, e in questo senso penso che sia un passo in avanti rispetto alla* Strada, *come cammino dal film romantico al film realistico. Mi sembra però che non sia stato mantenuto, nella fotografia, un tono realistico, e che ciò abbia determinato un contrasto. A una storia realistica, insomma, corrisponde una foto-*

grafia romantica, tranne che in una sequenza, quella del miracolo. Secondo me, questa sequenza è l'unica che corrisponda fotograficamente al carattere del film.

FELLINI: Mi sembra invece che proprio la sequenza del miracolo, dal punto di vista dell'illuminazione, sia quella più inventata di tutte. Io ho insistito per avere le luci in macchina continuamente, creando così una bolgia di occhi luminosi che guardano da tutte le parti. Credo che la sequenza del miracolo sia la meno realistica di tutte, come illuminazione. A parte il fatto che (bisognerebbe mettersi una volta tanto d'accordo su questa definizione di realismo) io non credo che *La dolce vita* sia un film realistico nel senso del neorealismo cinematografico. Mi pare che il film sia continuamente trasfigurato. Questa non è una ricerca fatta attraverso un programma preciso. In me è proprio un modo di vedere, quindi è realistico per quel che riguarda me, cioè in rapporto a quella che è la mia personalità. Quando dico barocco mi riferisco a un risultato, non parlo mai delle intenzioni. Comunque Martelli è un operatore di tale esperienza che non gli si può domandare una fotografia particolare. Anche se certe volte mi segue su certe impostazioni di scena, in definitiva il sapore è sempre lo stesso, il colore... Però — a parte la simpatia umana (torno sempre su questi argomenti) — è un operatore che io stimo moltissimo, e che mi sembra il più adatto per realizzare le immagini delle mie storie. E questo perché non desidero mai una fotografia realistica, ma sempre abbastanza fascinosa e misteriosa.

CALDANA: *Un'ultima cosa vorrei chiederle, riguardo ai simboli. Ogni regista che si dispone a raccontare una storia ha tante cose da esprimere e da dire e lo fa certe volte esplicitamente, certe altre con simboli. Il suo film è pieno di simboli, mi pare. Dall'inizio con il Cristo in volo sul cielo di Roma, al finale con il mostro e la adolescente; poi, per rimanere soltanto a Steiner, quei fari che sciabolano nel cielo, i veli che coprono Steiner morto, ecc. C'è qualche simbolo che la critica, o comunque quanti hanno discusso sul film non hanno afferrato; qualche simbolo che le è particolarmente caro?*

FELLINI: Io tutte le critiche non ho potuto seguirle. Quindi non so se c'è stata qualche critica che non abbia sottolineato qualche simbolo. Non mi pare che le critiche abbiano sottolineato particolarmente questo fatto della simbologia del film.

CALDANA: *Però questo fatto c'è, indubbiamente: tutti quei simboli non possono essere casuali.*

FELLINI: Il cinematografo è soprattutto espressione. E' evidente che tutto può diventare simbolico, anche un primo piano dell'attore più squallido è un simbolo di qualche cosa. Che io abbia una tendenza a certi incantamenti, a certi incantesimi, fa proprio parte di

qualcosa della mia personalità della quale prima o poi, può darsi, guarisca completamente. Però i simboli non sono messi mai in maniera pesante, non mi sembra che siano simboli al di fuori della storia che racconto. Possono essere anche simboli, però tuffati in quella sequenza, in quella scena, narrativamente, hanno mille giustificazioni realistiche. Non mi sembra che la simbologia della *Dolce vita* sia così evidente. In chiave esoterica, si potrebbero raccontare favole a non finire, tutto diventa simbolico in una maniera astratta, in una maniera direi quasi occulta. Mi sembra però che tutti i simboli del film siano espressi con quel tanto di verità che li rende accettabili via via che essi appaiono.

Grémillon e Becker amore per il cinema

di GEORGES SADOUL

Il cinema francese ha recentemente subito dei duri colpi: dopo il suo più grande e famoso attore, Gérard Philipe, ha perduto due dei suoi migliori registi: Jean Grémillon e Jacques Becker.

Jean Grémillon, nato il 3 ottobre 1901 a Bayeux, morto a Parigi il 25 novembre 1959, discendeva da una famiglia normanna e bretone al tempo stesso. Allevato in Bretagna, era stato destinato alla carriera della marina, ma la passione per la musica ebbe il sopravvento. Arrivato a Parigi a vent'anni per seguire i corsi di Vincent d'Indy, si procurò da vivere suonando il violino nelle orchestrine dei cinema dei « boulevards ». Fu in quelle sale buie che cominciò a sentire il fascino dello schermo. Assieme all'amico Georges Périnal, che divenne il suo operatore, realizzò fra il 1923 e il 1926 una ventina di cortometraggi documentari, destinati alla pubblicità delle più diverse industrie: da quella tessile a quella della birra, dalle acciaierie al turismo, alle ferrovie, all'elettricità.

Nel 1927, conseguita ormai una piena padronanza del mestiere, produsse e diresse *Tour au large,* realizzato a bordo di un peschereccio. Stilizzate immagini sposarono il loro ritmo a una partitura musicale composta da lui stesso e che aveva fatto registrare per *Pleyela,* forma raffinata di piano meccanico. Subito dopo poté realizzare due lungometraggi: *Maldone,* interpretato e prodotto dal grande attore Charles Dullin e *Gardiens de phare.* Nei due film, e particolarmente nel secondo, Grémillon manifestò il suo senso del concreto, del reale, sostenuto da sequenze quasi documentarie sulla vita dei marinai o dei guardiani di faro. Con tali esordi egli si classificava, non ancora trentenne, fra i migliori registi francesi.

Sopravvenne il sonoro. Come René Clair, Grémillon usò il

nuovo procedimento in *La petite Lise* per creare un contrappunto audio-visivo. Il film, il cui soggetto anticipava i modi del « realismo poetico » francese del periodo successivo al 1935, venne accolto con entusiasmo dalla critica per la sua ardita originalità, ma fu inesorabilmente fischiato dal pubblico, che in quel tempo cercava nel cinema null'altro che del teatro in scatola. Dopo questo pesante fallimento, Grémillon fu costretto ad accettare compromessi per cinque o sei anni, durante i quali lavorò in Spagna (*La Dolorosa,* 1934), e poi in Germania.

Impegnato a rimontare un duro svantaggio, Grémillon non poté, negli anni tra il 1934 e il 1939, occupare il rango che gli spettava nella brillante pleiade di quel tempo (Carné, Renoir, Feyder). Benché non privi di interesse, *Gueule d'amour* (1937) e *L'étrange Mr. Victor* (Lo strano signor Vittorio, 1938) molto sacrificavano ai due rispettivi protagonisti — Jean Gabin e Raimu — nonché alla commercialità dei soggetti. Nel luglio del 1939 Grémillon intraprese, con *Remorques* (Tempesta), un film che avrebbe dovuto collocarlo in primissimo piano nella scala dei valori internazionali: il soggetto di Jacques Prévert, di ambiente marinaro, concordava con la sua formazione e i suoi gusti; in più aveva a disposizione due grandi attori come Jean Gabin e Michèle Morgan. La guerra venne malauguratamente a interrompere, nel settembre del '39, le riprese, che furono poi condotte a termine, ma in maniera incompleta, nella primavera dell'anno successivo. Mancava al film una tempesta dal vero, che avrebbe dovuto essere ripresa in alto mare e che fu sostituita invece da modellini e trucchi realizzati in teatro di posa. Il film risultò ugualmente bello e suggestivo, ma presto ne fu proibita la proiezione dagli occupanti tedeschi, che avevano messo all'indice la Morgan e Gabin, emigrati a Hollywood.

Tuttavia Grémillon toccò il culmine delle proprie riuscite artistiche proprio nel corso dei duri anni dell'occupazione, con *Lumière d'été* (1943) e *Le ciel est à vous* (1944). Quando il primo di questi film fu proiettato davanti alla commissione di censura di Vichy (che fu sul punto di proibirlo) si dice che Paul Morand, lo scrittore « boulevardier », abbia esclamato: « Con dei personaggi simili, su chi potremo contare per sostenere la nostra Rivoluzione Nazionale e il Maresciallo Pétain? ». Gli strali polemici dell'opera — basata su un soggetto di Jacques Prévert e Pierre Laroche — erano chiaramente diretti contro i cardini sociali del regime di Vichy. Indimenticabile

la conclusione del racconto, quando un castellano corrotto e criminale, travestito per una festa danzante da Luigi XVI, veniva precipitato in un burrone da un gruppo di operai che avanzava su di lui. L'opera soffriva di qualche squilibrio di tono; in particolare, i costruttori di una diga (raffigurante il Bene) non erano tratteggiati con lo stesso vigore con cui viceversa erano visti il castellano e i suoi complici; inoltre la vicenda aveva troppe superflue complicazioni. Ma ciò non impediva a questo film imperfetto d'inserirsi nella scia delle migliori tradizioni francesi con raro coraggio e grande senso artistico, nelle difficili condizioni imposte dall'occupazione nazista. Esso merita di essere collocato tra le grandi opere misconosciute del cinema francese, accanto a *La règle du jeu,* la più ardita satira di Renoir.

Ancora più coraggioso fu *Le ciel est à vous,* capolavoro di Grémillon. Il soggetto, scritto da Charles Spaak e Albert Valentin, era forse banale, ispirato com'era alla storia autentica di un garagista e di sua moglie che, appassionati per l'aviazione, riuscivano, con poveri mezzi, a battere il record mondiale femminile della distanza in linea retta... Ma attraverso questo ritratto di gente comune, e il loro entusiasmo, Grémillon esaltò l'eroismo francese durante quei mesi del 1943-44 nei quali i partigiani avevano intensificato le loro azioni tra i « maquis »: quella storia semplice, spoglia e pure piena di forza suonò come un appello al combattimento. La ricerca di una assoluta sobrietà indusse Grémillon a chiedere all'operatore Louis Page una fotografia quasi da « attualità ». Pur seguendo una direzione analoga a quella del miglior Renoir, *Le ciel est à vous* avrebbe dovuto aprire la porta a un « neo-realismo » francese che avrebbe forse preceduto quello italiano.

Grémillon aveva avuto una parte notevole nelle organizzazioni della Resistenza; dopo la Liberazione egli poté legittimamente formulare i più ampi progetti. Dopo aver dedicato un avvincente « Requiem » documentario alla sua Normandia (*Le 6 Juin à l'aube*), scrisse con Charles Spaak, suo collaboratore abituale, *Le massacre des Innocents,* vasta opera che narrava la storia di una famiglia francese dalla guerra di Spagna alla Liberazione; ma purtroppo non riuscì a interessare alcun produttore a questo progetto.

Dopo numerosi altri progetti, Grémillon ebbe dal governo l'incarico di dirigere un film che celebrasse il centenario della Rivoluzione del '48. Egli scrisse una pregevole sceneggiatura (poi edita in

volume), scelse e ingaggiò gli attori, fece approntare i bozzetti per vaste scenografie: ma alla vigilia dell'inizio della lavorazione la sovvenzione governativa venne meno, e la produzione si ridusse a una semplice trasmissione radiofonica... Il regista accettò allora di fare *Pattes Blanches,* su soggetto originale di Jean Anouilh. Ma lo spirito del famoso drammaturgo e quello del regista erano troppo diversi tra loro perché il film non dovesse soffrirne. Il successo commerciale fu mediocre, né maggiore fu quello di una successiva opera di confezione, *L'étrange Madame X* (Maternità proibita). Più triste ancora il destino del suo ultimo lungometraggio, *L'amour d'une femme* (L'amore di una donna, 1953) cui molto immeritatamente non arrise quel successo che avrebbe dovuto premiare un'opera nobile, discreta, vigorosa, che tratteggiava la condizione della donna nella società moderna.

Dieci altri progetti erano rimasti nel nulla. Negli ultimi anni della sua vita Grémillon restò rigorosamente escluso dai teatri di posa, quasi che il suo nome fosse iscritto in una specie di lista nera. Tutt'al più poté dirigere qualche straordinario cortometraggio, come *Les charmes de l'existence* (1950), *La maison aux images* (1957) e *André Masson* (1958).

Gli ultimi dieci anni della giovinezza (1930-40) e i quindici che precedettero la prematura morte (1945-59) erano andati in gran parte perduti per Jean Grémillon. In quegli anni egli avrebbe dovuto poter realizzare tanti film di primissimo piano quanti ne realizzarono i suoi amici, e suoi pari, i René Clair e i Renoir. Egli fu vittima non della « cattiva sorte » ma di una organizzazione produttiva che preferì il più delle volte i mediocri agli uomini di valore... Ma anche se non ha potuto lasciarci che la quarta parte delle opere importanti che in altre circostanze avrebbe indubbiamente creato, Grémillon rimane tuttavia uno dei maggiori cineasti francesi. Intelligente, colto, appassionato, solido, mai egli si allontanò da una rigorosa onestà artistica, anzi vi rimase fedele nelle traversie più difficili. Egli è ancora troppo poco conosciuto fuori della sua patria, ma si può esser certi che col passar del tempo i suoi film si collocheranno rapidamente al posto di rilievo che ad essi spetta. E chi voglia tracciare, partendo dalle origini e da Méliès, la lista dei dieci o dodici migliori registi francesi, dovrà iscrivervi il nome di Grémillon.

* * *

Jacques Becker era nato il 15 settembre 1906 a Parigi, dov'è morto, a 53 anni, il 20 febbraio 1960. La sua famiglia apparteneva all'alta sartoria della capitale; Jacques, dopo aver lavorato inizialmente presso la « Compagnie générale Transatlantique » e poi in una società di accumulatori per automobili, cominciò ad appassionarsi al cinema. In un certo momento fu per diventare l'assistente del regista americano King Vidor. D'altra parte la sua famiglia si era legata in amicizia — a Marlotte presso Fontainebleau, dove possedevano una casa di campagna — con i discendenti di due pittori illustri: Paul Cézanne e Auguste Renoir. E appunto con Jean Renoir Becker cominciò, nel 1932, la sua carriera cinematografica, in qualità di assistente. Fu suo collaboratore per diversi suoi film più famosi, e strinse amicizia con altri collaboratori del maestro, particolarmente con Henri Cartier Bresson. Per molti anni si poté pensare che Becker non sarebbe mai emerso dall'ombra proiettata su lui da un maestro che ammirava profondamente e del quale era intimo amico.

Nel 1936 aveva realizzato un cortometraggio comico, *Le commissaire est bon enfant* con Pierre Prévert. Tre anni dopo, nel '39, diede inizio al suo primo lungometraggio, *L'or du Cristobal,* che lasciò incompiuto e che, quando fu terminato da altri, non firmò. Dopo questa prima sfortunata esperienza venne la guerra. Prigioniero, poi liberato, ritentò la prova nel 1942, con un film d'avventure ch'egli concepì come un succedaneo di certe opere americane. *Le dernier atout,* privo di altre pretese che non fossero quella di divertire con disinvoltura, fu un successo; che lo mise in condizione di dirigere, con scarsi mezzi finanziari, un soggetto che gli piaceva e a cui si dedicò con passione, *Goupi Mains Rouges*. Il film, adattato da un romanzo poliziesco di Pierre Véry, aveva un intrigo piuttosto artificioso. Ma tutt'altro che artificiosi risultarono i personaggi, poiché l'autore aveva scelto i suoi modelli tra i propri parenti, contadini della regione centrale della Francia. E senza dubbio Becker pensava a questo film, che aveva segnato il suo autentico esordio, quando, rispondendo alla domanda dell'allora giovane giornalista François Truffaut: « Siete un regista sociale? », dichiarò: « Ha torto chi pensa semplicemente che io abbia cercato a ogni costo di essere " sociale ". E' un'impressione derivante dal fatto che nei miei film generalmente l'interesse è rivolto molto da vicino ai personaggi. Può darsi che io abbia una certa tendenza all'entomologia. Ma il fatto è che

queste cose avvengono in Francia, io lavoro su personaggi francesi, osservo dei francesi, m'interesso ai francesi. »

Nello stesso periodo scriveva: « Non ho mai voluto *deliberatamente* trattare un soggetto; mai e in nessuno dei miei film. La storia (l'aneddoto, il fatto) m'importano un po' di più ma non m'appassionano affatto. Solo i personaggi (...) mi ossessionano al punto che io penso a loro incessantemente. Mi appassionano così come mi appassionano le persone che incontro per caso, delle quali m'incuriosisce al punto da sorprendermi a scrutare degli sconosciuti, uomini o donne che siano, con un'attenzione che li mette in imbarazzo... ». L'aneddoto poliziesco di *Goupi Mains Rouges* lo interessò meno che non la sua collezione di tipi contadini e il loro ambiente, un villaggio, avente per centro una locanda. Nessun altro film francese di ambiente contadino — salvo *Farrebique* di Rouquier — ebbe mai una simile autenticità « sociale ».

Dopo la Liberazione (Becker aveva militato nella Resistenza) l'attore Pierre Blanchar portò *Goupi* a New York, suscitando l'entusiasmo degli intenditori. Subito il film fu acquistato da una grande casa hollywoodiana, che lo doppiò in inglese col titolo *It Happened in the Inn,* e lo conservò gelosamente nei suoi archivi, donde non è ancora riemerso... Evidentemente si temeva che, dopo aver visto questo film, il pubblico americano potesse interessarsi soverchiamente al cinema francese... Becker perdette allora, probabilmente, l'occasione che invece poté cogliere Rossellini dopo il successo americano di *Roma, città aperta* e di *Paisà.*

Poco dopo la Liberazione, Becker terminò *Falbalas,* in cui descriveva con minuziosa acutezza la Parigi dell'occupazione e l'ambiente dell'alta moda nel quale era stato allevato. Il film peccò per la sua « storia » un po' troppo romantica.

Antoine et Antoinette (Amore e fortuna) fu uno dei migliori film di Becker, uno di quelli in cui il regista poté realizzare nella maggiore misura una delle sue ambizioni: « mostrare la vita di una coppia », un uomo e una donna « che continuano a vivere fuori dello schermo, tra una scena e l'altra o prima del film ». Delicatezza e tenerezza dominavano i due eroi (interpretati da Roger Pigault e Claire Maffei) e l'opera nella sua interezza. Nessuno, se non Renoir, aveva descritto con tanta giustezza di tono la vita dei lavoratori parigini. Becker procedette con piccoli tocchi brevi, minuziosi, familiari, sobrii ed esatti. Questa maniera « impressionistica » determinò

il montaggio, che comportò più di 1200 inquadrature, due o tre volte più del normale.

I contadini, l'alta moda, i lavoratori parigini. Fu la volta della gioventù (o meglio di una certa gioventù) con *Rendez-vous de Juillet* (Le sedicenni) i cui eroi frequentavano Saint-Germain-des-Près, si entusiasmavano per il jazz e l'avventura. Fu un film-testimonianza sul dopoguerra francese, malgrado taluni errori e rotture di tono. Poi, preoccupato di rinnovarsi, Becker si rivolse verso la commedia leggera, con *Edouard et Caroline* (Eduardo e Carolina) e poi con *Rue de l'Estrapade,* film nei quali seppe essere brillante e sottile, anche se i suoi « ritratti di coppie » non ebbero tutto il calore umano di *Antoine et Antoinette.*

Il suo senso plastico e la sua maestria nella direzione degli attori non furono mai così evidenti come in *Casque d'or* (Casco d'oro). Attraverso una storia di *apaches* 1900, piuttosto banale in se stessa, Becker seppe ritrovare l'atmosfera del tempo, di un'epoca ormai scomparsa, la luce dei film di Louis Feuillade, la naturalezza delle antiche attualità e — senza alcun esplicito riferimento agli impressionisti — una interpretazione pittorica della Parigi del primo novecento. Il film ebbe un successo minore di quel che avrebbe meritato e, salvo poche eccezioni, trovò un'accoglienza severa presso la critica francese. Poco tempo dopo però trionfò in Inghilterra, dove furono apprezzate particolarmente le eccezionali interpretazioni di Simone Signoret e Serge Reggiani. Oggi alcuni critici francesi collocano *Casque d'or* al di sopra di tutti gli altri film di Becker. A nostro avviso si tratta della sua realizzazione più perfetta sul piano formale, senza essere tuttavia il suo capolavoro.

Dopo *Casque d'or* ebbe inizio un periodo difficile per Becker, stretto dalla necessità ad accettare soggetti che per suo conto non avrebbe mai scelto. Egli lottava tuttavia per imporre i temi che gli stavano a cuore. Per più di un anno impiegò tutto il suo tempo, e molto del suo denaro, per far accettare una sceneggiatura scritta da lui stesso, in cui narrava la storia di un giovanissimo aviatore, in licenza a Nizza, nei primi giorni del novembre 1918. Scaduto il suo permesso, l'armistizio dell'11 novembre poneva fine alla guerra, ed egli si vedeva diventato un uomo, un altro uomo. Gli sforzi di Becker furono vani: troppo spesso nel cinema francese si girano film per i quali non si ha alcun trasporto, piuttosto che quelli a cui si è profondamente attaccati... Becker realizzò un *Alì Baba* per Fernandel,

un *Arsène Lupin* per Robert Lamoureux, a un romanzo giallo, *Touchez pas au Grisbi,* che segnò l'inizio di una nuova epoca per la carriera di Jean Gabin.

Credesse o meno in simili soggetti, Becker li trattò con onestà ed eleganza, Al suo *Lupin* conferì talvolta la stessa luce di *Casque d'or* e condusse l'intrigo con ironica disinvoltura. In *Grisbi* — che fu un grosso successo commerciale — non si contentò di conferire una raffinata eleganza a certi personaggi (salite di scale, aperture di porte, partenze di automobili), di cui si servì per correggere la troppo facile « suspence » di una storia di mitra e di gangsters, ma cercò sopratutto di comporre un sincero soliloquio sulla amicizia virile e sulla vecchiezza incombente. E vi pose poi, sullo sfondo, la verità di Parigi. Chi meglio di questo parigino ha mai cantato la sua città? Nessuno, tranne Feuillade, René Clair e Marcel Carné.

Montparnasse 19 era stato scritto per Max Ophüls, quando questi morì. Riprendendo il film dopo la sua morte, Becker ne trasformò profondamente il soggetto, senza tuttavia riuscire ad amalgamarlo nel proprio mondo. Riuscì ad essere pienamente se stesso quando mostrò, all'Hôtel Ritz, un colloquio fra il pittore e un miliardario americano, o quando descrisse, nella notte e nella nebbia, la morte di Modigliani spiato da un mercante-avvoltoio. Fu una delle rare morti cinematografiche di Gérard Philipe, che doveva ben presto morire nella realtà, così come Becker...

Nel luglio 1959 Jacques Becker diede inizio a *Le trou* (Il buco), storia di una drammatica evasione nella quale, per conservare una totale autenticità alla ricostruzione di un fatto vero, Becker non adoperò attori professionisti. Come in una breve sequenza di *La grande illusion* (nel quale film egli era stato assistente di Jean Renoir) il centro dell'azione fu un sotterraneo scavato dagli evasi. Le riprese durarono circa due mesi, il montaggio molto di più. La salute di Becker non era buona: i suoi collaboratori lo videro all'estremo delle forze, soggetto a frequenti collassi. Ciò malgrado, egli non rallentò la fatica; voleva assolutamente condurre a termine un film che gli stava a cuore più di ogni altro a cui avesse lavorato da molti anni. Dové starsene in casa, mettersi a letto. Ma si rialzò per mettere a punto il missaggio delle colonne sonore. L'ultima volta che andò in stabilimento, uno svenimento lo lasciò inanimato per più di un'ora. Lo trasportarono in clinica. Non gli importava, il film era ormai terminato... Morì poco tempo dopo, di cancro. Lasciava, come te-

stamento, un film di cui poteva essere fiero; forse il suo capolavoro.

Becker non poté sempre fare quel che avrebbe voluto. Avrebbe dovuto spiegare più completamente il suo talento durante quindici o venti anni della sua carriera. Ma quale grande uomo di cinema ha subito remore analoghe alle sue? Becker fu uno dei grandi del cinema, e lascia un'opera che ha il suo peso. Egli ha tracciato, come Renoir, un ritratto dei suoi compatrioti, della sua epoca, della sua città, con una giustezza di tono in cui la fedeltà si sposava a una naturale poesia. Il suo stile personalissimo fu caratterizzato dall'onestà, la minuzia, lo scrupolo, la convinzione, l'amore per il cinema.

Filmografia di Jean Grémillon

1923-25 Serie di cortometraggi o mediometraggi documentari a carattere pubblicitario (fotografia di Georges Périnal):

La Cathédrale de Chartres, Revêtement des routes, La fabrication du fil, Du fil à l'aiguille, Fabrication du ciment artificiel, La bière, Le roulement à billes, Les parfumes, Etirage des ampoules électriques.

Sei film di educazione professionale per la T.C.R.P.:

Electrification du Paris-Vierzon, L'Auvergne, Naissance des cicognes, Les aciéries de la Marine et d'Homécourt, Vie des travailleurs italiens en France, La croisière de «L'Atalante», Photogénie mécanique.

1926 **TOUR AU LARGE** (mediometraggio) — **s.** e **sc.**: Jean Grémillon - **f.**: Lucien Lesaint - **m.**: Jean Grémillon - **p.**: Synchronisme cinématique.

1927 **MALDONE** — **s.** e **sc.**: Alexandre Arnoux - **f.**: Georges Périnal e Christian Matras - **scg.**: André Barsacq - **m.**: Jacques Brillouin, Marcel Delannoy - **int.**: Charles Dullin, André Bacque, Genica Athanasiou, Geymond Vital, Roger Karl, Annabella, Georges Teroff, Marcelle Dullin - **p.**: Les Films de Charles Dullin.

1928 **BOBS** (cortometraggio) — **f.**: Georges Périnal.

1928-29 **GARDIENS DE PHARE** — **sc.**: Jacques Feyder - **f.**: Georges Périnal - **scg.**: André Barsacq - **mo.**: Jean Grémillon - **int.**: Geymond Vital, Genica Athanasiou, Fromet, Gabrielle Fontan - **p.**: Société des Films Grand Guignol.

1930 **LA PETITE LISE** — **s.** e **sc.**: Charles Spaak - **f.**: Jean Bachelet, René Colas - **scg.**: G. de Gastyne - **m.**: Roland Manuel - **int.**: Nadia Sibirskaia, Alcover, Raymond Cordy, Julien Bertheau, Mihalesco, Alex Bernard - **p.**: Pathé Nathau.

1931 **DAINAH LA METISSE** — **s.**: da un racconto di Pierre Saye - **sc.**: Charles Spaak - **f.**: Georges Périnal, Louis Page - **scg.**: Jacques Lafitte - **int.**: Charles Vanel, Habib Benglia Gaston Dubosc, Laurence Clavius, Lucien Gérard, Gabrielle Fontan, Marianne - **p.**: G.F.F.A.

POUR UN SOU D'AMOUR — **s.**: da un'idea di Alfred Machard - **sc.**: Pierre Maudru - **f.**: Paul Coteret - **scg.**: Jean d'Eaubonne - **m.**: Albert Chantrier - **int.**: André Baugé, Charles Dechamps, Noël Grahame, Jean Diéner, Henri de Livry, André Carnège, Raymond Cordy, Achille Defrenne, Josseline Gaël, Magdelaine Berubet, Nita Alvarez, Michel André, Gabrielle Fontan - **p.**: J. Haik.

1932 **LE PETIT BABOUIN** — **s.** e **sc.**: A. Mycho - **f.**: Rudolph Maté - **m.**:

Jean Grémillon - **int.**: Armand Bernard, Raymond Cordy, François Vibert, Gabrielle Fontan - **p.**: S.E.P.I.C.

GONZAGUE ou L'ACCORDEUR — **s.**: da un lavoro teatrale di Pierre Veber - **sc.** e **dial.**: Jean Grémillon - **f.**: Nicolas Farkas - **m.**: Jacques Brillouin - **int.**: Julien Carette, Charles Dechamps, Germaine Aussey, Paul Ollivier, Le Gallo, Odette Talazac, George Tréville, Nane Germon - **p.**: S.E.P.I.C.

1934 **LA DOLOROSA** — **s.**: da un'opera lirica di José Serrano, su libretto di Juan José Lorente - **sc.** e **dial.**: Jean Grémillon, André Barsacq - **f.**: Jacques Monthéraud, José Maria Beltran - **scg.**: José Maria Torrès - **m.**: José Serrano, adattata da M. Montorio - **int.**: Rosita Diaz Jimeno, Agustin Godoy, Ramon Cebrian, Mary Amparo Bosch, Pilar Garcia, Eva Lopez, Anselmo Fernandez - **p.**: Falco Film (realizzato in Spagna).

1935 **VALSE ROYALE** (versione francese) — **s.** e **sc.**: Henri Falk - **f.**: Konstantin Irmen Tschet - **scg.**: Rudolph Herlth, Walter Röhrig - **m.**: Franz Doelle - **int.**: Renée Saint-Cyr, Henri Garat, Mila Parély, Christian Gérard, Georges Gallet, Le Gallo, Jean Aymé, Vital, Beauchamp, Georges Prieur, Gaston Dubosc, Bernard Lancret, René Stern - **p.**: Raoul Ploquin per la U.F.A. (realizzato in Germania).

1936 **LES PATTES DE MOUCHE** — **s.**: dal lavoro teatrale di Victorien Sardou - **sc.** e **adatt.**: Jean Grémillon, Roger Vitrac - **dial.**: Roger Vitrac - **f.**: E. Daub - **scg.**: Hermann e Butow - **m.**: Lothar Brühne - **int.**: Pierre Brasseur, Renée Saint-Cyr, Jean Aymé, Marguerite Templey, Claude May, Georges Rollin, Mila Parély, Charles Dechamps - **p.**: Raoul Ploquin per l'U.F.A.

1937 **GUEULE D'AMOUR** — **s.**: da un romanzo di André Beucler - **sc.** e **dial.**: Charles Spaak - **f.**: Günther Rittau - **m.**: Lothar Brühne - **int.**: Jean Gabin, Mireille Balin, René Lefebvre, Marguerite Deval, Lucien Dayle, Jean Aymé, Pierre Etchepare, Pierre Magnier, Louis Florencie, Jane Marken, Pierre Labry, Gaston Mauger, André Carnège, Henri Poupon - **p.**: Raoul Ploquin per l'U.F.A.

1938 **L'ETRANGE MONSIEUR VICTOR (Lo strano signor Vittorio)** — **s.**: Albert Valentin - **sc.**: Charles Spaak - **dial.**: Charles Spaak, Marcel Achard - **f.**: Walter Kriene - **scg.**: Schiller e Hunte - **m.**: Roland Manuel - **int.**: Raimu, Madeleine Renaud, Pierre Blanchar, Viviane Romance, Maupi, Blavette, Vincent Hyspa, Marcelle Géniat, Odette Roger, Geneviève de Séreville, Andrex. Georges Flamant - **p.**: Raoul Ploquin per l'U.F.A.

1939-41 **REMORQUES (Tempeste)** — **s.**: da un romanzo di Roger Vercel - **sc.** e **dial.**: André Cayatte e Jacques Prévert - **f.**: Armand Thirard - **scg.**: Alexander Trauner - **m.**: Roland Manuel - **mo.**: Louisette Hautecoeur - **int.**: Jean Gabin, Michèle Morgan, Madeleine Renaud, Fernand Ledoux, Jean Marchat, Nane Germon, Henri Crémieux, Blavette, Henri Pons, Jeans Dasté, Marcel Duhamel, Léonce Corné, René Bergeron, Marcel Pérez, Alain Cuny, Anne Laurens, Robert Dhéry - **p.**: S.E.D.I.F. (Lucachevitch).

1942 **LUMIERE D'ETE** — **s.** e **sc.**: Jacques Prévert, Pierre Laroche - **f.**: Louis Page - **scg.**: Max Douy - **ef. scg.**: Alexander Trauner, Léon Barsacq - **m.**: Roland Manuel e Roger Désormière - **mo.**: Louisette Hautecoeur - **int.**: Paul Bernard, Madeleine Renaud, Pierre Brasseur, Madeleine Robinson, Georges Marchal, Jane Marken, Marcel Lévesque, Léonce Corné, Aimos, Charles Blavette, Henri Pons, Gérard Lecomte, Georges Yvon, Josette Paddé - **p.**: André Paulvé per la Discina.

1943 **LE CIEL EST A VOUS** — **s.**: Albert Valentin - **sc.**: Charles Spaak - **dial.**: Charles Spaak - **f.**: Louis Page - **scg.**: Max Douy - **m.**: Roland Manuel - **mo.**: Louisette Hautecoeur - **int.**: Charles Vanel, Madeleine Renaud, Jean Debucourt, Léonce Corné, Raoul Marco, Albert Rémy, Ro-

bert Le Fort, Michel François, Gaston Maucer, Paul Demange, Georges Sellier, Raymonde Vernay - **p.**: Les Films Raoul Ploquin.

1944-45 **LE SIX JUIN A L'AUBE** (mediometraggio) — **sc. e com.**: Jean Grémillon - **f.**: Louis Page, Alain Douarinou, Maurice Pecqueux, André Bac - **m.**: Jean Grémillon - **mo.**: Louisette Hautecoeur - **p.**: Coopérative Générale du Cinéma Français.

1945 **LA COMMUNE** (cortometraggio) — **sc.**: Jean Grémillon - **p.**: Les Productions Cinématographiques (Pierre Gérin).

1946 **LE MASSACRE DES INNOCENTS** — Trilogia cinemat.: Espagne 1936, Paris 1938, Paris 1944-45 - **sc.**: Jean Grémillon e Charles Spaak - **p.**: Ciné-France (incompiuto).

1947 **LE PRINTEMPS DE LA LIBERTE'** (documentario) — **sc.** e **d.**: Jean Grémillon - **f.**: Louis Page - **ef. scg.**: Léon Barsacq - **m.**: Jean Grémillon - **p.**: Commande du Ministère de l'Education Nationale pour le centenaire de la Révolution de 1848, con il concorso dell'Union Générale Cinématographique.

1948 **PATTES BLANCHES** — **s.** e **sc.**: Jean Anouilh e Jean Bernard Luc - **f.**: Philippe Agostini - **m.**: Elsa Barraine - **scg.**: Léon Barsacq - **mo.**: Louisette Hautecoeur - **int.**: Fernand Ledoux, Paul Bernard, Suzy Delair, Michel Bouquet, Edmond Beauchamp, Jean Debucourt, Pierre Sergeol, Paul Barge, Sylvie, Jean Bommier, Jean François Bailly, Pierre Duncan, Arlette Thomas, Betty Daussmond, Geneviève Morel, Madeleine Barbulée - **p.**: Roger de Venloo per la Majestic Films.

1949 **LES CHARMES DE L'EXISTENCE** (cortometraggio) — **co-regìa**: Pierre Kast - **sc.**: Jean Grémillon e Pierre Kast - **f.**: Maurice Pecqueux - **ad. m.**: Jean Grémillon - **p.**: Les Films de Saint-Germain-des-Prés.

1951 **L'ETRANGE MADAME X (Maternità proibita)** — **s.**: Marcelle Maurette - **sc.**: Albert Valentin - **dial.**: Pierre Laroche - **f.**: Louis Page - **m.**: Vincent Scotto - **scg.**: Raymond Druart - **mo.**: André Gug - **int.**: Michèle Morgan, Henri Vidal, Arlette Thomas, Maurice Escande, Paul Barge, Roland Alexandre, Roland Lesaffre, San Juan, Robert Vattier, Guy Haurey, Marius David, Raphaël Patorni, Fernand Gilbert, Louis Blanche, René Hell, Albert Plantier, Georges Sellier, Yvonne Clech, Madeleine Barbulée, Germaine Delbat, Geneviève Morel, Christian Lude, J. P. Moulinot, Lucien Hector, Jean Louis Allibert, Albert Malbert, Pierre Leproux, Gaston Garchery, Louise Conte - **p.**: Claude Dolbert per la Codo-Cinéma.

1954 **L'AMOUR D'UNE FEMME (L'amore di una donna)** — **s.**: Jean Grémillon - **sc.**: René Wheeler, J. Grémillon e René Fallet - **f.**: Louis Page - **m.**: Elsa Baraine - **scg.**: Robert Clavel - **mo.**: Louisette Hautecoeur - **int.**: Micheline Presle, Massimo Girotti, Gaby Morlay, Julien Carette, Marc Cassot, Paolo Stoppa, Roland Lesaffre, Made Siamé, Yvette Etiévant, Henri Marchand, Robert Naly, Marius David, Robert Mercier, Madeleine Geoffroy, Laurence Badie, J. M. Day, Jacqueline Jehanneuf, France Asselin, Jacqueline Lemaire, Jean Pameja - **p.**: L.P.C.-Costellazione.

L'ASTROLOGIE (cortometraggio) — **s.** e **sc.**: Jean Grémillon - **f.**: Henri Ferrand - **m.**: Marius Constant e Pierre Henri - **p.** Le Trident.

AU COEUR DE L'ILE DE FRANCE (documentario a cortometraggio) — **s.** e **sc.**: Jean Grémillon - **f.**: Louis Ferrand - **m.**: temi antichi elaborati da Roland Manuel e Jean Grémillon - **p.**: United Europe Films.

1956 **LA MAISON AUX IMAGES** (documentario a cortometraggio) — **s.** e **sc:**. Jean Grémillon - **f.** (a colori): Louis Page - **m.**: J. Grémillon - **p.**: Christiane Grémillon.

HAUTE-LISSE (documentario a cortometraggio) — **s.** e **sc.**: Jean Grémillon - **f.** (a colori): Louis Page - **ad. m.**: J. Gremillon - **p.**: Christiane Grémillon.

1958 **ANDRE' MASSON ET LES QUATRE ELEMENTS** (documentario a cortometraggio) — **s. e sc.**: Jean Grémillon - **f.** (a colori): Louis Page - **m.**: J. Grémillon - **p.**: Christiane Grémillon.

Filmografia di Jacques Becker

1935 **LE COMMISSAIRE EST BON ENFANT** (mediometraggio) — **s.**: da Courteline - **sc.** e **collab. alla regia**: Pierre Prévert - **f.**: Michel Kelber - **int.**: Palau, Decroux, Marcel Duhamel - **p.**: Les Films Oberon.

1939 **L'OR DU CRISTOBAL** — **co-regista**: Jean Stelli - **s.**: da un racconto di T. Serstevens - **f.**: Nicolas Hayer - **int.**: Albert Préjan, Charles Vanel, Dita Parlo, Conchita Montenegro - **p.**: R.A.C.

1942 **DERNIER ATOUT** — **s.**: Maurice Aubergé - **sc.**: Maurice Aubergé, Louis Chavance, Maurice Griffe, Jacques Becker - **dial.**: Pierre Bost - **f.**: Nicolas Hayer - **m.**: Jean Alfaro - **scg.**: Max Douy - **int.**: Mireille Balin, Raymond Rouleau, Georges Rollin, Pierre Renoir, Catherine Cayret, Gaston Modot, Jean Debucourt, Noël Roquevert, Roger Blin, Maurice Bacquet, Clément Duhour, Jacques Meyran - **p.**: Essor Cinémat.

1943 **GOUPI MAINS ROUGES (La casa degli incubi)** — **s.**: da un romanzo di Pierre Véry - **sc.**: Pierre Véry, Jacques Becker - **dial.**: Pierre Véry - **f.**: Pierre Montazel, Jean Bourgoin - **m.**: Jean Alfaro - **scg.**: Pierre Marquet - **int.**: Fernand Ledoux, Georges Rollin, Blanchette Brunoy, Maurice Schultz, Robert Le Vigan, Arthur Devère, René Genin, Line Noro, Germaine Kerjean, Albert Rémy, Marcelle Hainia, Marcel Pérès, Guy Favières - **p.**: Minerva.

1945 **FALBALAS** — **s.**: Maurice Aubergé - **sc.**: Maurice Aubergé, Jacques Becker, Maurice Griffe - **f.**: Nicolas Hayer - **m.**: Jean-Jacques Grunenwald - **scg.**: Max Douy - **int.**: Micheline Presle, Raymond Roleau, Jean Chevrier, Gabrielle Dorziat, Françoise Lugagne, Jeanne Fusier-Gris, Rosine Luguet, Christiane Barry - **p.**: Paulvé-Essor Cinémat.

1947 **ANTOINE ET ANTOINETTE (Amore e fortuna)** — **s. e sc.**: Françoise Giroud, Maurice Griffe, Jacques Becker - **f.**: Pierre Montazel - **m.**: Jean-Jacques Grunenwald - **scg.**: R. Jules Garnier - **mo.**: Marguerite Renoir - **int.**: Roger Pigaut, Claire Maffèi, Noël Roquevert, Annette Poivre, Pierre Trabaud, Gaston Modot, Brigitte Auber, Jacques Meyran, Gérard Oury, Emile Drain, Paulette Jan - **p.**: Société Nouvelle Gaumont.

1949 **RENDEZ-VOUS DE JUILLET (Le sedicenni)** — **s.**: Jacques Becker, Maurice Griffe - **sc.** e **dial.**: Jacques Becker - **f.**: Claude Renoir - **m.**: Jean Wiener, J. J. Grunenwald - **scg.**: R. Jules Garnier - **mo.**: Marguerite Renoir - **int.**: Daniel Gélin, Nicole Courcel, Brigitte Auber, Bernard La Jarrige, Maurice Ronet, Pierre Trabaud, Louis Seigner, Gaston Modot, Francis Mazière, Philippe Mareuil - **p.**: U.G.C.-S.N.E.G.

1951 **EDOUARD ET CAROLINE (Edoardo e Carolina)** — **s.**: Annette Wademant, Jacques Becker - **sc.**: Jacques Becker - **dial.**: Annette Wademant - **f.**: Robert Lefebvre - **scg.**: Jacques Colombier - **m.**: Jean-Jacques Grunenwald - **mo.**: Marguerite Renoir - **int.**: Daniel Gélin, Anne Vernon, Betty Stockfeld, Jean Galland, Jacques François, Yvette Lucas, Jean Marsac, Elina Labourdette, William Tubbs, Jean Toulout - **p.**: U.G.C. - C.I.C.C.

1952 **CASQUE D'OR (Casco d'oro)** — **s. e sc.**: Jacques Becker, Jacques Companeez - **dial.**: Jacques Becker - **f.**: Robert Lefebvre - **scg.**: Jean d'Eaubonne - **m.**: Georges Van Parys - **mo.**: Marguerite Renoir - **int.**: Simone Signoret, Serge Reggiani, Claude Dauphin, Raymond Bussières, Gaston

Modot, Dominique Davray, Odette Barencey, Loleh Bellon, Paul Barge, Daniel Mendaille, Fernand Trignol, Solange Cartain, Roland Lesaffre, Marianne Bergue, Gisèle Delzen, Suzanne Grey, Yvette Lucas, Paul Azais, Yvonne Yma, Emile Genevois, Joëlle Bernard, Raphaël Patorni, Léon Barry, Géorgette Talazac, Melrac, Anna Beresi - **p.**: Spéva Film.

1953 **RUE DE L'ESTRAPADE** — **s.**: Annette Wademant - **sc.** e **dial.**: Annette Wademant, Jacques Becker - **f.**: Marcel Grignon - **scg.**: Jean d'Eaubonne - **m.**: Marguerite Monnot, Georges Van Parys - **mo.**: Marguerite Renoir - **int.**: Daniel Gélin, Louis Jourdan, Anne Vernon, Micheline Dax, Jacques Morel, Jean Valmence, F. Rauzéna, Michel Flamme, Claude Larue, Henri Belly - **p.**: Cinéphonic - S.G.G.C. - Filmsonor.

1954 **TOUCHEZ PAS AU GRISBI (Grisbi)** — **s.**: da un romanzo di Albert Simonin - **sc.**: Jacques Becker, Maurice Griffe, Albert Simonin - **dial.**: Albert Simonin - **f.**: Pierre Montazel - **scg.**: Jean d'Eaubonne - **m.**: Jean Wiener - **mo.**: Marguerite Renoir - **int.**: Jean Gabin, Jeanne Moreau, René Dary, Delia Scala, Dora Doll, Paul Frankeur, Marilyn Buferd, Gaby Basset, Denise Clair, Flavia Solivani, Michel Jourdan, Lino Ventura, Angelo Dessy, Jean Riveyre, Vittorio Sanipoli, Daniel Cauchy - **p.**: Del Duca Films - Antarès Films.

1954 **ALI BABA ET LES 40 VOLEURS (Alì Babà)** — **s.**: Cesare Zavattini - **sc.**: Jacques Becker, Marc Maurette, Maurice Griffe - **dial.**: André Tabet - **f.**: Robert Lefebvre - **scg.**: Georges Wakhevitch - **m.**: Paul Misraki - **mo.**: Marguerite Renoir - **int.**: Fernandel, Dieter Borsche, Samia Gamal, Henri Vilbert, Edouard Delmont, Edmond Ardisson, Julien Maffre, Manuel Gary, José Case - **p.**: Les Films du Cyclope.

1956-57 **LES AVENTURES D'ARSÈNE LUPIN (Le avventure di Arsenio Lupin)** — **s.**: da romanzi di Maurice Leblanc - **sc.**: Jacques Becker, Albert Simonin - **f.**: Edmond Séchan - **scg.**: Rino Mondellini - **m.**: Jean-Jacques Grunenwald - **mo.**: Geneviève Vaury - **int.**: Robert Lamoureux, Liselotte Pulver, Otto Eduard Hasse, Paul Müller, Sandra Milo, Renaud Mary, Huguette Hue, Georges Chamarat, Henri Rollan, Mihalesco, Daniel Ceccaldi, Charles Bouillaud, Pierre Stephen, Hugues Wanner, Margaret Rung - **p.**: Gaumont-Chavane-Lambor Films - Film Costellazione.

1958 **MONTPARNASSE 19 (Montparnasse)** — **s.**: dal romanzo « Les Montparnos » di Michel-Georges Michel - **sc.**: J. Becker, dall'adattamento di Max Ophüls e Henry Jeanson - **f.**: Christian Matras - **scg.**: Jean d'Eaubonne - **m.**: Georges Van Parys e Paul Misraki - **mo.**: Marguerite Renoir - **int.**: Gérard Philippe, Anouk Aimée, Lilli Palmer, Lea Padovani, Denise Vernac, Gérard Séty, Lino Ventura, Lila Kedrova, Marianne Oswald, Judith Magre, Antoine Tudal, Pâquerette - **p.**: Franco-London Film - Astra cinematografica.

1960 **LE TROU (Il buco)** — **s.**: da un romanzo di José Giovanni - **sc.**: Jacques Becker, José Giovanni, Jean Aurel - **dial.**: Jacques Becker, Jean Aurel - **f.**: Ghislain Cloquet - **scg.**: Rino Mondellini - **mo.**: Marguerite Renoir e Geneviève Vaury - **int.**: Michel Constantin, Jean Kéraudy, Philippe Leroy, Raymond Meunier, Mark Michel, Eddy Razimi, Philippe Bancel, Catherine Spaak, Jean-Paul Coquelin, André Bervil - **p.**: Play Art-Filmsonor (Parigi) - Titanus (Roma).

* * *

L'attore nel cinema britannico

di MARIO VERDONE

Dai comici di Brighton a Charlie Chaplin

Le prime vedette del cinema britannico sono sicuramente quei *clowns* di circo e di *music-hall* ingaggiati per presentare al pubblico inglese in brevi film di quaranta, sessanta, ottanta piedi, delle semplici sequenze di « espressioni facciali ». Sono i brevi film della « scuola di Brighton » che portano i titoli di *Comic Faces* (di G. A. Smith, 1898), *A Big Swallow* (Un grosso boccone, di J. Williamson, 1901), *Facial Expressions* (di R. W. Paul, 1902), *Funny Faces* (Facce divertenti, di R. W. Paul, 1904), *Comic Grimacer* (Attore che fa smorfie comiche, di Cecil Hepworth, 1901). Con questi film viene ad essere smentito — e non siamo certo noi i primi a farlo — che il primo piano sia stato inventato da Porter, da Griffith, da Negroni o da Pastrone. I brevi film inglesi non solo lo dimostrano, e gli studi condotti in materia da Georges Sadoul, da Rachael Low e Roger Manvell esauriscono l'argomento, ma anche provano come il primo uso del *close-up* fosse assunto per effetti comici e non drammatici. Il *clown* viene così a contatto col cinema con questi primi *sketches.* E come poteva non avvenire questo incontro se, scrive la stessa Low nella sua « History of the British Flm (1896-1906) », il *music-hall,* insieme alle piazze ed alle fiere « era la prima casa del cinema commerciale »? Dalle espressioni facciali alle pantomime comiche non v'era che un passo. Ed ecco le « entrate » del « pompiere » e del « dentista », del *match* di boxe in parodia, o quella classica del *Clown barbiere* (Williamson, 1899) che da cento anni viene ripetuta ancora in tutti i circhi del mondo — ma qui diventa film di trucchi, con il taglio della testa del cliente — e che vediamo portata nel cinema anche da Polydor, dai Marx e da Chaplin. Un « numero comico » che la maschera Charlot eseguisce nella più complessa satira del *Dittatore* è infatti proprio quello del *clown barbiere.*

(Poi ce ne saranno anche altri, presi dalla commedia dell'arte o dal circo: la pulcinellata dei maccheroni e la danza del mappamondo, ad esempio). Ed è basato sui lazzi, le smorfie, la abilità disinvolta e terrificante del *clown* che ha per accessori secchio, pennello e rasoio (di misure talvolta spropositate) e fa scomparire il volto del cliente sotto una enorme insaponata.

Se Georges Méliès ricorse sovente alla *féerie,* con le sue celebri *Cendrillon* e *Barbableu,* non dovevano mancare di questi soggetti nella produzione cinemtaografica britannica, ispirati dalle pantomime « natalizie » che ancora oggi sono presentate nei teatri inglesi, recanti il titolo della « Bella addormentata nel bosco », di « Alice nel paese delle meraviglie », di « Cinderella ». La più celebre pantomima della produzione britannica dei primi dieci anni non appartiene però alla *féerie,* bensì, ancora una volta, al circo: alludo al più fortunato dei primi film di Cecil Hepworth, che il produttore-regista-attore dovette realizzare ispirandosi ad un numero di « *dressage* » molto in voga nei circhi del tempo. Il film è *Rescued by Rover* (Salvato da Rover), 1905; è la breve storia di un cane che salva un bambino dalle grinfie di una vecchia megera che lo aveva rapito, e che indicando al disperato genitore il luogo dove il neonato è tenuto nascosto permette il suo ritrovamento. Questa pellicola non è ispirata che da una pantomima canina, rappresentata con molte varianti, a quell'epoca, nei circhi londinesi: si tratta, poniamo, di un cane che vede sulla terrazza di una casa un bambino in fasce, il figlio del proprio padrone. La casa brucia, la governante che ha lasciato il bimbo in così difficile situazione è incapace di raggiungerlo. E il cane corre a chiamare il padrone il quale arriva a tempo per mettere in salvo la creaturina ignara di tanto pericolo.

Il titolo di questa pantomima canina, nel circo, è « Fire alarm ». Ma, come narra P. Hache Souplet in « Les animaux savants », nelle versioni più ardite il cane faceva tutto da sé: mediante una scala rimasta appoggiata al muro saliva sulla veranda, in mezzo al fuoco, e ridiscendeva addirittura dalla scala di legno con la culla in bocca; soltanto quando il bimbo era in salvo cadeva per terra, come asfissiato, e faceva il morto. Il bebè che partecipava all'azione era vivente, ma la polizia — benché non fossero mai successi incidenti — dopo poco tempo impose che il creatore del numero (il *dresseur* inglese Duncan) si servisse di un fantoccio.

Un'altra variante possiamo vederla in una comica americana,

molto più tarda, ripresa anche da Robert Youngson nella antologia *Cavalcata della risata.* Qui la governante distratta si fa sfuggire una carrozzina — con l'immancabile neonato — che corre velocemente, nella strada in pendìo, verso il mare: ma un cane la insegue e l'afferra con la bocca prima che caschi in acqua. *Rescued by Rover,* su cui ci siamo intrattenuti perché rimasto tra i meglio noti della produzione britannica « primitiva », fu interpretato dalla intera famiglia Hepworth, alla maniera delle *troupes* da circo: lo stesso Hepworth, la moglie, il cane, la piccolina di otto mesi; ad essi si aggiunsero, quali attori professionisti, i coniugi Smith, ingaggiati dalla produzione Hepworth, col compenso di mezzo ghinea ciascuno. Sebastian Smith è il soldato che distrae dai suoi doveri la governante (Mabel Clark) e la signora Smith è la vecchia megera di tipo dickensiano che lo rapisce. Se il film non rimase sul tema dell'incendio come in *Fire alarm* forse si deve anche al fatto che Hepworth aveva realizzato un anno avanti *Fireman to the Rescue* (Pompieri al salvataggio) e del 1902 era *Fire* di Williamson; circa della stessa epoca *Fire-brigade Turn-out* di Urban.

Rescued by Rover, e altre pantomime e *féeries* che abbiamo precedentemente ricordato, appartengono al genere che gli storici del film inglese chiamano *vaudeville.* Attualità, attrazione, avvenimenti, panorami e viaggi costituiscono un'altra branca del cinema primitivo inglese, quella del film che ritrae la realtà. Col genere « *vaudeville* » e poi coi film a trucco, commedie, drammi, non è più la attualità ma la finzione, base dello spettacolo cinematografico. Filmare la materia da *vaudeville* era la forma più semplice di trattare un soggetto non reale, ma artificiale. Dal punto di vista storico questa distinzione è del più grande interesse perché spesso gli artisti di *vaudeville* ripresi in film erano ben conosciuti attori e per conseguenza i loro nomi richiamavano un maggior numero di spettatori.

R. W. Paul si specializzò in film di questo genere, girati nelle fiere, nei *music-halls,* con attori mimi (1898). Si trattava di *clowns* cascatori, acrobati, ciclisti, prestigiatori, danzatori, ginnasti, mostratori di marionette, cantanti che eseguivano una canzone comica (poiché molte proiezioni erano accompagnate da dischi). Paul si valse di Mr. Devant per uno spettacolo di ombre (*Devant's Hands-Shadows*), di Chirgwin, un « eccentrico » noto nel music-hall britannico (*Chirgwin, The White-eyed Kaffir*), di Miskelyne, giocoliere (*Mr. Maskelyne of the Egyptian Hall spining plates and basins*).

I più noti dei « *grimacers* » furono il *clown* Henry Tate e Mel B. Spurr. *Will Evans: Music Eccentric* apparve in un film di Charles Urban. In una seconda ondata giunsero al cinema altri mimi e comici di *music-hall*: George Robey, Lupino Lane, Charles Austin, e, più significativo, Bill Meerson (*The Tale of a Shirt* - Il racconto di una camicia) che conseguì i suoi maggiori successi sullo schermo verso la prima guerra mondiale.

Fred Evans, detto « Pimple », rinomato comico britannico dell'epoca, fu nel cinema particolarmente un parodista: e creò, dal 1912 in poi, *Pimple's Inferno, Pimple's Battle of Waterloo, Pimple as Ivanhoe, Pimple as Amlet.* Uno dei suoi maggiori successi fu l'immancabile pantomima dei « pompieri »: *Pimple's Fire Brigade* (1912). I « Folly Films » di Fred Evans (fra cui *Pimple Anarchist, Pimple in Society, Pimple's Sporting Chance, What happened to Pimple*), furono una lunga serie. Pimple vi appariva con la bianca faccia e l'abbigliamento del *clown.* Con le sue creazioni contrastò, in Gran Bretagna, la fama del nuovo astro nascente, Charlot. Forse fu l'idea delle parodie di Pimple (ma anche al circo si parodiavano i pompieri ed Amleto) che ispirò a Chaplin la *Carmen?* E *Pimple Enlists* (Pimple si arruola, 1915) non potrebbe essere il precedente diretto di *Shoulder Arms* (Sotto le armi, 1918) dato che in Francia e in Italia non si arrivò a creare migliori film comici sulla guerra, che prendessero in giro l'esercito tedesco e il Kaiser? (In *Shoulder Arms,* il Kaiser era Sidney Chaplin). Se non possiamo arrivare a queste affermazioni, è certo che Chaplin, che ha confessato di aver appreso molto dai comici britannici (per esempio ammirava Little Tich, e conosceva il suo numero, riprodotto in *Big Shots* e da lui ripreso in *Giorno di vacanza,* quando pende sulla pece coi piedi incollati senza mai cadere) trasse il miglior partito anche dalle loro esperienze cinematografiche che restano le più vicine, in spirito, alle sue prime comiche. I suoi film non nacquero nel clima di « Brighton » bensì in quello della scuola americana di Mack Sennett. Ma è a lui che bisogna guardare se si vuol indicare il più genuino e completo prodotto della scuola della pantomima inglese.

Non gli era mancato il tempo di prepararsi alla scuola dei mimi. A cinque anni si era esibito per la prima volta in un *music-hall,* a diciassette era entrato nella compagnia di Fred Karno maestro di pantomima. Fin dalla infanzia aveva studiato la propria arte accanto alla madre Hannah: « Senza di lei mi chiedo se sarei mai riu-

scito nella pantomima. E' la mima più prodigiosa che io abbia mai vista. Resta alla finestra per ore guardando la strada e riproduce con le mani, gli occhi, e le espressioni della fisionomia, tutto ciò che accade. Guardandola e osservandola ho appreso non soltanto a tradurre le espressioni con le mani e la figura, ma a studiare l'uomo ». Fu uno studio che completò con Fred Karno. « Presso questa compagnia — racconta lui stesso — erano rimaste tutte le tradizioni della pantomima. Acrobazia, trucco, riso tragico, malinconia profonda, prestidigitazione, ladri di biciclette, giocatori di biliardo ubriachi che rincasano barcollando, lezione di pugilato, la vita dietro le scene, il cantore che si pone a cantare e non comincia mai, l'incantatore i cui trucchi non riescono mai e così via. Il tutto recitato con quella incrollabile calma che non manca mai di suscitare l'ilarità nel pubblico ».

Sono d'accordo con Giuseppe Ferrara quando osserva che nel film britannico *The Life of Charles Peace* (La vita di Charles Peace, 1905) di Frank Mottershaw è una trovata che si potrebbe definire pre-chapliniana: allorché il ladro si traveste da prete e ad ogni poliziotto che lo insegue dà, oltre alle informazioni sbagliate, un foglietto di propaganda religiosa. Altre trovate dello stesso genere si possono riscontrare negli scenari dei film primitivi di Brighton, diligentemente illustrati da Rachael Low nella sua opera: il ritorno dal club dell'ubriaco che si toglie i vestiti in *D.T.'s or the Effect of Drink* (ricordare *One A.M.* di Chaplin e, ancor più, i ruoli di ubriaco divenuti la sua «specialità» presso Karno); i corteggiamenti in una panchina di un giardino pubblico di *Courtship* (Paul, 1898) che non possono non far venire in mente i duetti fra Charlot ed Edna Purviance; i « vagabondi » e i « pellegrini » di *Tramp* e di *The Curate's Dilemma* (Paul, 1902 e 1906); il colletto ribelle che innervosisce il signore che si abbiglia in *That Troublesome Collar* (Paul, 1902), il soggetto di *She Would Sing* (Vorrebbe cantare) dove una signora di una certa età, durante un trattenimento in società, vuole cantare una romanza e lo fa con tanta malagrazia, senza accennare mai a fermarsi, che viene cacciata di casa. Nell'esterno del palazzo essa continua a cantare e due gentiluomini, irati, la fanno allontanare minacciandola con le armi. Ma nulla più può arrestare ormai la cantante invasata che viene alla fine gettata nel Tamigi. Ed anche queste scenette si direbbero riprese nei brevi film chapliniani: alcune zitelle sedute prendono il thè, raccontandosi piccoli scandali che su-

scitano smorfie di gioia, di disgusto o di spasmodico interesse. Non parrebbe una scena del *Pellegrino?* Un soldato fa la corte ad una balia. Una vecchia signora si siede sulla stessa panchina. Il soldato si alza e la dama cade per terra. Quante volte Charlot non ha sfruttato questa *gag?*

Se una certa affinità si può riscontrare tra le comiche di Chaplin e quelle inglesi, v'è invece una profonda differenza tra le comiche di Chaplin e quelle americane di Mack Sennett, Stan Laurel, James Finlayson, Mack e Macomar, Harold Lloyd, Harry Pollard, Mabel Normand, Ford Stirling, Roscoe Arbuckle, John Bunny, Flora Finch, le quali risultano sempre più turbolente, caotiche, catastrofiche. Si veda il recente (e malamente montato) *La bomba comica* distribuito dalla Metropolis Film dove lo *sketch* più consistente è proprio quello di Chaplin che si parte da una delle solite scene d'amore su una panchina, per coinvolgere poliziotti, mendicanti, malati di gotta in carrozzina.

Tutti gli ingredienti, fatti di incongruenza e di sorpresa, di cui si vale Chaplin nelle sue comiche, sono di origine pantomimica e clownesca; insisteremo all'infinito su questo punto anche se poca comprensione abbiamo trovato in chi si è dedicato alla « critica a Chaplin » (vedi il recente libro di Glemco Viazzi) e che ha dato più ascolto a compagni di studi che ripetevano molte rimasticature su Chaplin, minimizzando invece un contributo allo studio del fenomeno Charlot che per ora rimane inconfutato e sostanziale.

Presso Chaplin il clownesco è in *Febbre dell'Oro* (l' « entrata » dell'orso e il pasto delle scarpe) e in *Un Re a New York* (il bagno, la pompa da incendio), in *Tempi moderni* (la macchina ultramoderna non fa apparizione anche negli *sketches* dei *clowns?*) e in Luci *della ribalta* (altro film, dopo *Il vagabondo* e *Il circo,* dedicato alla *gens de voyage*).

Charlot ingoia il fischietto, in *Luci della città,* come Popov, il *clown* del circo russo; tiene il sale nel taschino del panciotto, come il *clown* Nani del circo Togni, durante un « intermezzo ». Perfino le « notti paurose » di *Monsieur Verdoux* si ritrovano nei numeri comici di Zavatta, ripresi dai canovacci dei predecessori. E nel *Monello* ritroveremo, oltre la trovata clownesca del mucchio di neve trasferito da una porta all'altra, o del vetro spezzato per dar modo al vetraio di rimetterlo, anche una caratteristica della pantomima inglese: quella dei « voli » (vedi *A History of Pantomime* di R. J.

Broadbent, 1901: « nelle pantomime aumentano le decorazioni, le scene, i *voli* »), che poi si ritrovano in parodie anche nei circhi, nei numeri di *dressage* (il clown che vola intorno alla pista, quasi senza toccare il cavallo su cui è voluto montare, penzolando da una corda che lo tiene stretto alle ascelle) e nelle parodie dei funamboli eseguite da clowns (vedi *Il Circo*).

Si direbbe, andando molto più in là nelle nostre affermazioni sul clownismo di Charlot (del resto consacrato dagli accenni o dai paragrafi che gli dedicano tutte le storie del circo, vedi anche quella più recente del Cervellati) che *ogni film di Charlot, specialmente nelle prime fasi della sua carriera cinematografica, nasce da una « entrata » da circo, o incorpora una o più « entrate » da circo, e che quindi ogni suo film costituisce la amplificazione di questa entrata,* che da scherzo pantomimico è divenuta, prima, commedia alla Max Linder, poi satira, infine critica serrata e *pamphlet,* perché l'attore, da *clown* che vuol divertire e sorprendere, è diventato filosofo, dalle preoccupazioni « tecniche » (cioè di creazione e interpretazione) è arrivato a quelle polemiche e sociali. *Clown* politico, insomma, come quelli della recente scuola russa (Popov fortunatamente ne è escluso perché è rimasto mimo, non parla quasi mai) di cui ci intrattiene Tristan Rémy nel suo libro « Les clowns », nel capitolo dedicato ai clowns politici: meno divertenti, questi, dei *clowns tout court,* come lo è Chaplin in un *Re a New York* rispetto ai suoi precedenti film.

In « Nascita di Charlot uomo del circo » (1) ho elencato un certo numero di entrate clownesche di Chaplin. Ritengo necessario, per completare il discorso, di ripetere quanto a suo tempo avevo scritto.

Nel film *Corse d'auto per ragazzi* Charlot ostacola il transito delle macchine e la ripresa dei cinereporters; allo stesso modo, nel circo, il buffone intralcia il lavoro dei cavallerizzi e domatori. Nel *Suo passato preistorico* stringe la mano e si leva il cappello come i pagliacci che entrano in pista.

Le uova di Charlot campagnolo ricordano quelle stesse che Sternberg fa schiacciare nell'*Angelo Azzurro* sul cranio di Chantecler. Il duello di *Carmen* nasce dall'*entrata* celebre di *Amleto,* dove però la parodia del duello finisce con petardi e castagnole. I mattoni di *Giorno di paga* prendono il posto che nelle mani magiche di Rastelli avevano cerchi, bocce, sfere di avorio. La grossa matrona di *Vita da cani* piange con lunghi schizzi d'acqua che escono dagli occhi: scherzo caro ai *clowns. La maschera di ferro* porta una lancia sotto il braccio e il *Campagnolo* un forcone, come il pagliaccio che esce con una ta-

(1) « Ferrania », n.2, 1950.

vola in spalla, e ogni volta che gira d'un quarto colpisce qualche vicino. Charlot scende dal treno, (anzi dall'asse delle ruote del treno, nonostante che possieda un biglietto), carico di bastoni da golf e d'altri ammennicoli, come quei *clowns* che arrivano con la valigia enorme e sfondata, e dove è soltanto un piccolissimo violino. Nel *Vagabondo,* vive in un carrozzone da circo. In *Charlot e il parapioggia* svolge il vecchio tema da circo britannico; così pure, in frequenti altre occasioni, lo vediamo col vassoio carico che, nonostante ogni caduta o nuovo inidente, resta in equilibrio sulla mano.

Quel cane dentro i calzoni che suona con la coda la grancassa, quel ferro di cavallo nel guanto del pugile, quel cappello che si alza e si abbassa, quella mimica del volto, quei piedi che ricordano *Big Skoots* di Little Tich, quelle danze grottesche, non possono nascere che dall'arte dei *clowns.* E così pure quell'assistere da spettatore al *music-hall,* con le mosse e gli interventi cui sono abituati i pagliacci, che seduti sull'anello del circo commentano ogni giuoco.

Finito il « numero » il gruppo numeroso dei pagliacci invade la pista gridando « Al lavoro! »; ma in realtà senza riuscire a far nulla. E questa è anche la parte e il destino di Charlot, ogni volta che tenta di lavorare (sia *Charlot apprendista* o cerchi di accomodare un orologio, nell'*Usuraio,* riducendolo una cassa informe). Poi eseguisce altri numeri lui stesso: è un « pattinatore », « virtuoso musicale », si veste da donna, si prepara a salire sul filo...

La più celebre delle leggende del circo è quella di Tom Belling, un garzone chiamato « Auguste ». Una volta, entrando per caso nella pista, fu così stordito e maldestro che cadendo fece ridere tutti gli spettatori, i quali credettero a una nuova « entrata » e reclamarono ogni sera la comparsa dell' « Auguste ». Da allora l'entrata restò classica in ogni circo. E l'entrata tradizionale si ripete anche nel film di Charlot: vestito con quella decaduta ricercatezza propria degli « Auguste » (bombetta, abito nero, cravatta, capigliatura folta e disordinata, ombrello e bastoncino sono propri del costume dell' « Auguste », fratello povero e uomo di spalla del *clown* elegante, il cui indumento colorato scintilla di stelle e lustrini) egli appare per sbaglio, carico di piatti, spaventato, sull'arena, e da allora realizza il suo numero più fortunato.

Nascita di Charlot è la nascita del più grande degli « Auguste ». (Altri hanno rassomigliato Chaplin a Pierrot, all' « angelo », all' « uomo solo », al « vagabondo », al « mimo filosofo » e anche al « méchant » e al « barbablu », fin prima che dirigesse *Monsieur Verdoux.* Parker Tyler lo chiama « Charlot, the last of the Clowns »). E' la nascita del *clown,* o una delle espressioni sue: l' « Auguste »; come la nascita del cinema avvenne nel circo, nel baraccone, nello spettacolo da fiera. Poi si ebbe il film. Da un pagliaccio, dai pagliacci da circo, Charlot; dai baracconi del Boulevard du Crime, dalle Horse-Operas, dall'Hippodrome ribattezzato Gaumont Palace, dal teatro Robert Houdin, dal Salone Indiano, il *cinema.*

Attori shakespeariani del « muto »

Lo sviluppo a Hollywood del lavoro di Chaplin viene quasi ad assumere il significato di una grande occasione perduta per il cinema inglese (solamente *Un re a New York,* molti anni più tardi, assu-

merà la nazionalità britannica). Ora il film britannico non si sviluppa prevalentemente nella commedia, ma nel film in costume e nel dramma. Non serve più, come esempio, la comicità del *music-hall* e del circo, ma la grande esperienza della scena tragica britannica, oltre che la ricca fonte di ispirazione del romanzo vittoriano.

Tutte le maggiori cinematografie avevano cominciato ad orientarsi verso una produzione nazionale più tipica. Da Pathé uscivano le prime versioni dei *Miserabili,* in Italia si puntava sul *Quo vadis?* e altri film « togati ». In America si cominciava a percorrere più frequentemente la via del « western » mentre trionfava anche Mack Sennett. La Gran Bretagna trovò una fonte inesauribile di soggetti nell'opera teatrale di Shakespeare. Tra il 1908 e il 1913, calcola Rachael Low, si ebbero in Europa non meno di venti produzioni shakespeariane: di esse, circa la metà erano inglesi. Le versioni di *Amleto* erano almeno quattro.

La prima produzione shakespeariana in ordine di cronaca fu *Romeo e Giulietta.* E' il primo film inglese tratto da una importante produzione teatrale, con l'acquisto per lo schermo di un attore ben conosciuto, Geoffrey Tearle, e precede *L'Assassinio del Duca di Guisa* e le attività del « Film d'Art » almeno di cinque mesi.

I film inglesi basati su opere shakespeariane, nei quali si intravedono seri sforzi dei produttori britannici, sono sei: *Giulietta e Romeo* della Gaumont di Londra; *King Henry VIII* di W. G. Barker con Sir Herbert Beerbohm Tree, Arthur Bourchier, Violet Vanburgh, tutti del « His Majesty's Theatre » (1911); e quattro produzioni realizzate da Sir Johnston Forbes-Robertson Benson per la Cooperative Company allo Shakespeare Theatre di Stratford: *Macbeth, Riccard III, Julius Ceasar, Bisbetica domata* (1911-12). *Amleto,* filmato da Cecil Hepworth nel 1913, apparve il meglio riuscito. La Browest, sorta nel 1914, realizzò infine nel 1916 *Il mercante di Venezia* col celebre attore Mathewson Lang.

Erano adattamenti di produzioni già esistenti sul palcoscenico. Se ne adoperavano le scene, i costumi, la stessa regìa scenica e gli attori. La differenza con le produzioni realizzate all'estero era che i film da Shakespeare, poniamo, di Mario Caserini (*Amleto,* 1908), o della Nordisk di Copenhagen, di Pathé o di una casa tedesca o americana, erano quasi sempre curate dalle stesse compagnie cinematografiche, coi loro criteri di lavoro, i loro attori, i loro registi tuttofare. Era più facile trovare scenari agili, adattamenti disinvolti,

attori spregiudicati, nelle creazioni straniere; ma più sicura la sopravvivenza dello spirito shakespeariano, della corretta presentazione e interpretazione, nelle riduzioni britanniche.

Sir Herbert Beerbohm Tree è il più celebre dei tragedi impegnati in questa epoca in film di Shakespeare. Visse tra il 1853 e il 1917. La sua popolarità — afferma Sadoul nella « Storia generale del cinema » — eguagliava quella di cui gode oggi Sir Laurence Olivier. L'illustre attore destò grande sensazione col suo *Enrico VIII,* interpretando il ruolo principale del film mentre tutta la *troupe* era impegnata nella produzione. « Il film che ho l'onore di presentare — dichiarò il produttore Barker — per quanto realizzato con magnificenza, dà, lo confesso, una idea assai ridotta degli splendori che attendono i migliaia di spettatori dell' « His Majesty's Theatre ». Il mio scopo, convincendo Sir Herbert Tree a lasciar fotografare il suo prodigioso successo, non è soltanto di interessare, divertire, distrarre miriadi di spettatori cinematografici, ma anche di trasmettere alla posterità una *registrazione* fedele, silenziosa, durevole, di una meravigliosa e viva riproduzione e rappresentazione dei più importanti personaggi ed avvenimenti della nostra ricca storia di Inghilterra ». Il disegno di Barker non si realizzò totalmente, aggiunge Sadoul. Infatti il film, oggi perduto, non ha trasmesso alla posterità la recitazione e gli spettacoli di Sir Herbert Tree. La regìa era stata curata, presso gli Ealing Studios, da Louis N. Parker, che si era attenuto, poiché si trattò di una registrazione, alla formula del teatro fotografato.

Il *Riccardo III* è conservato presso la cineteca nazionale britannica. Stando alle fonti di cui ci siamo serviti per questa parte del nostro studio (Low, Sadoul), il film di Forbes-Robertson Benson non fu adattazione tra le più brillanti. Esso ha difetti di messinscena e di montaggio, negli interpreti v'è una eccessiva gesticolazione, uso di titoli ingombranti, soppressione di elementi giudicati, a torto, inessenziali. Del film, che dura circa mezz'ora, sono molte fotografie nella « History of the British Film » (Vol. I). Alcune denotano una certa cura nella composizione figurativa. Il fastidio maggiore è dato dalle scene dipinte, dove si vedono strade, finestre, scale. Gli attori non hanno capito che recitano non davanti al pubblico di un grande teatro, ma davanti all'occhio amplificatore della camera cinematografica, e gestiscono con una magniloquenza spropositata.

Favorite dal successo del film shakespeariano, in questa epoca

divennero frequenti le riduzioni da romanzi. La ricchissima letteratura vittoriana dette innumerevoli spunti alla produzione cinematografica, e mentre all'estero si ricorreva a Zola, Daudet, Tolstoi, Dumas, Victor Hugo, Mark Twain, e in Italia a Grazia Deledda ed a Alessandro Manzoni, oppure a Sienkiewicz, gli inglesi ebbero una vera messe a disposizione con Walter Scott, Harrison Ainsworth, Dickens, Brönte, George Eliot, Stevenson, Du Maurier, Thomas Hardy, Conan Doyle, Goldsmith. Le opere di Charles Dickens, dove romanzo storico e realismo sociale si fondevano, prevalsero su quelle di qualsiasi altro narratore e furono seconde, come pretesti di soggetti cinematografici, soltanto alle opere di Shakespeare. L'attore Thomas Bentley fu uno specialista di questo genere di film ed a lui si debbono *Oliver Twist* (1913), *David Copperfield* (1914) e *The Old Curiosity Shop* (1914). Cecil H. Hepworth, di cui abbiamo già notato la predilezione per ambienti e personaggi dickensiani (la megera che rapisce il neonato in *Rescue by Rover* e lo tiene segregato in una sozza stamberga) ridusse *David Copperfield, Racconto di Natale,* e *Avventure del circolo Picwick*.

Film shakespeariani, riduzioni da Dickens, « mélo » popolari come *East Lynne* di Barker, adattato da un romanzo di Henry Wood, sono le opere britanniche più notevoli di questo periodo. La commedia non prende sviluppo. Poiché è passata l'epoca della pantomima e la *slapstick comedy* ha messo le radici ad Hollywood, l'attore britannico ha bisogno del dialogo per esplicare il suo *humour*. Lo avverte anche George Bernard Shaw, dopo aver partecipato, come attore, al film *Masks and Faces* (La maschera e il volto) che, sia detto per inciso, non ha niente a che vedere con « La maschera e il volto » di Chiarelli, sia perché la precede, sia perché è basata sul racconto di Charles Reade. E si esprime con questa *boutade*: « Il cinema un'arte? Può diventarlo, ma a una condizione: sopprimere il film e non proiettare che... i sottotitoli ».

Protagonisti di *Masks and Faces* erano Forbes-Robertson e Irene Vanburgh. La sequenza più interessante del film, dal punto di vista storico, è l'ultima. Infatti raggiungono a questo punto i due protagonisti alcune celebrità della letteratura e del teatro: James Matthew Barrie, George B. Shaw, A. W. Pinero, Squire Bancroft, George Alexander, John Hare e C. M. Lowne. Dopo questa esperienza G. B. Shaw poteva esprimersi a ragion veduta sulla recitazione cinematografica: « L'arte delle *movies* è l'arte di non fare movimenti. L'at-

tore professionista cinematografico è deplorevole: non sa adattarsi all'idea che tutti lo guardano con una lente di ingrandimento ».

La impossibilità di visionare film-commedie britanniche dell'epoca non ci costringerebbe — se volessimo approfondire l'argomento — che a formulare delle ipotesi. Ci limiteremo a rilevare quali furono i titoli più significativi, secondo la Low: altre creazioni di Pimple, che pure nel periodo bellico aveva dovuto interrompere la sua attività prima perché volontario, poi, perché ferito; *The Smugglers* (1915) e *Rations* (1918) col ricordato Fred Evans; e il già citato *Racconto di una camicia* (*Tale of a Shirt*) di W. P. Kellino (1916).

L'interesse per Shakespeare ora si è affievolito e sopravvive soltanto un *Mercante di Venezia* di Walter West (1916). Il pubblico, invece, prende interesse per un film storico, vicino per certi meravigliosi esterni e la cura delle inquadrature alla scuola svedese: *Jane Shore* di Rowland Talbot (1915); e ad opere di spirito dickensiano come *Kiddies in the Ruins* di George Pearson (1918) e *The Bottle;* ma più lo attrae la serie poliziesca (da cui nascerà poi un nuovo importante filone del film britannico) di *Vetus,* o *Arsenio Lupin.* Altri film notevoli dell'epoca — di ispirazione letteraria — sono *Enoch Arden* da Tennyson, *Christmas Carol* e *Barnaby Rudge* da Dickens, *Il ventaglio di Lady Windermere* da Oscar Wilde.

Dall'epoca Korda a Rank

Shaw e Shakespeare, non diluiti e non alterati, potevano diventare utile materiale da film soltanto quando esso fosse « parlato al cento per cento ». Poco interesse potevano destare i gesti degli attori senza che lo spettatore sapesse che cosa dicevano (e soltanto brevi didascalie potevano informarlo, dietro alle inquadrature più importanti) mentre tutta la potenza drammatica delle commedie e delle tragedie si estrinsecava soprattutto attraverso la parola. E' vero che, come molti hanno avuto occasione di rilevare, diverse situazioni in Shakespeare possono diventare eccellente cinema (la pazzia di Re Lear, la gelosia di Otello, l'assassinio di Duncan: quest'ultimo è diventato stupendo pretesto filmico in *Trono di sangue* di Achira Kurosawa), ma che significato potevano esprimere sull'inserto nero le bianche lettere isolate di « essere o non essere? »

Col film parlato la recitazione si trasformò completamente. La mitica passionalità, bellezza, malvagità, perfidia degli attori e delle dive, le loro attrattive fisiche e la carica esorbitante dei gesti, cedevano il passo alla parola, facevano tornare a brillare l'educazione teatrale, respingevano allo spettacolo minore d'origine (pantomima, *music-hall*) l'attore preso in prestito. Più del fascino visivo, della abilità mimica, della approssimazione interpretativa truccata da gesti ampollosi, magniloquenti, ma spesso vuoti, ora occorrevano attori che, muovendosi di meno, parlassero. Il prestigio fisico dell'attore era ancora ricercato e tenuto in gran conto, ma non necessario. Meglio se l'attore del fonofilm unisse all'una qualità indispensabile — quella di saper recitare come a teatro — anche l'altra: il fascino fisico.

La produzione britannica, decaduta come altre cinematografie nel corso della prima guerra mondiale e del dopoguerra, tanto da far posto, senza opporre alcuna difesa, alla produzione statunitense, che d'ora in poi diverrà la prima del mondo, e la maggiore rifornitrice non soltanto del proprio ma anche dei mercati europei; rimasta quasi senza materiale umano sia nel campo degli attori che in quello dei produttori, tecnici e registi (tanto che dovette ricorrere a sceneggiatori ungheresi, scenografi tedeschi, operatori francesi, e direttori di vari paesi) trovò subito due eminenti personalità che conferirono prestigio e dettero una impronta spiccatamente nazionale alle prime produzioni sonore realizzate in Inghilterra, l'una sulla traccia della commedia, l'altra del dramma in costume. Essi furono Leslie Howard e Charles Laughton.

Leslie Howard (1893-1943), con Anthony Asquith, portò sullo schermo nel 1938 *Pygmalion* di G. B. Shaw, non limitandosi a interpretare la parte del « professore », ma collaborando anche alla regìa dello squisito film, che resta alle basi dello sviluppo della commedia cinematografica britannica. La « rivelazione » Wendy Hiller ne fu la vivace interprete femminile. Charles Laughton, invece, creò l'indimenticabile personaggio del re nel film di Alexander Korda *Le sei mogli di Enrico VIII* (1933). Gentilezza, eloquenza naturale, fascino delicato e fine, aristocrazia di lineamenti e di sentimenti, eleganza, sono la qualità di Howard universalmente lodate e riconosciute in particolare nella recitazione del film *Pygmalion,* ma anche nelle due « Primule »: *Primula Rossa* e *Primula Smith,* oltre che nei successi americani, da *Catene* a *Strana realtà di Peter Standish,* che lo rivelarono prototipo di attore romantico, a *Schiavo*

d'amore, a *Foresta pietrificata,* a *Giulietta e Romeo* (dove era il non più fresco ma delicatissimo protagonista), a *Intermezzo* e *Via col vento.*

E' Laughton, invece, l'attore che riporta nella tragedia le « grimaces » e le « facial expressions ». Col suo volto superbamente fotogenico, che ricorda le pitture di Holbein, possiamo noi considerare Laughton quell' « umano materiale plastico » teorizzato da Pudovkin, che è tutto nelle mani di colui che solo conosce come apparirà il film in sala di proiezione e quale utilizzazione sarà data ai piani e alle espressioni dell'attore registrate durante le riprese? Oppure appartiene alla schiera delle Garbo e Davis, dove la personalità dell'attore erompe anche al di là di quella del regista? Laughton, come anche Howard, sono stati accusati spesso di essere troppo loro stessi, nel film, a scapito delle parti loro affidate. Ma è da mettere in evidenza, per entrambi, una forte personalità del tutto naturale e soprattutto la loro provenienza teatrale.

A quest'epoca, siamo negli anni trenta, non era stato chiarito abbastanza il ruolo che poteva ricoprire nel film un attore che avesse messo piede soltanto sul palcoscenico. Se oggi si è d'accordo su una recitazione di fondo che può essere utile indifferentemente al cinema come al teatro, allora le differenze erano più nette: un attore che avesse fatto soltanto del cinema poteva in alcuni casi essere più utile, nel film, di uno che avesse una lunga esperienza teatrale. Quello, in un certo senso, si presentava in « teatro di posa » mondo da vizi di recitazione e gli era più facile essere quel che il cinema voleva che fosse: cioè naturale, intenso e profondo, sì, ma mai esorbitante. L'altro, spesso, recitava come ascoltandosi, pavoneggiandosi e troneggiando: era di una recitazione teatrale in gran parte superata che il cinema aiutava a far riconoscere e rifiutare. Pur nella sua grande valentìa, Laughton sembrò molte volte corrispondere meglio alle esigenze del passato che a quelle del presente.

Nato a Scarborough nel 1899, Charles Laughton guadagnò fama internazionale interpretando *Enrico VIII.* Racconta lui stesso a proposito di questo film: « Incontrai Korda a Parigi e pranzammo insieme. In questa cena nacque un piano audace: produrre un film in costume basato sulla vita di Enrico VIII. Il film doveva essere fatto su basi cooperative, senza salari, e ognuno stava ai profitti e alle perdite. Tornammo a Londra e formammo il *cast.* Gli attori — tra cui Merle Oberon che fu Anna Bolena e Robert Donat — erano dap-

prima dubbiosi, poi si dissero: se sono pazzi Korda e Laughton possiamo esserlo anche noi ».

Dopo *Sei mogli di Enrico VIII,* Laughton passò in una serie di parti dove il suo fisico e la sua faccia caratteristica erano sempre di gran valore plastico. Ricordiamo *Rembrandt, Il vagabondo dell'isola,* il direttore d'orchestra di *Tales of Manhattan,* l'impiegato di *Se avessi un milione,* il capitano de *La tragedia del Bounty,* il Nerone de *Il segno della croce,* il padre di *Famiglia Barrett,* l'inflessibile Javert, il Quasimodo, il cameriere dell'*Ammirevole Mr. Ruggles,* il tiranno Hobson, l'avvocato di *Testimone d'accusa.* Sono tutti personaggi che spesso hanno qualcosa in comune — gigionismo, genialità, impulsi sinistri — e dove è facile riscontrare, nella stessa fotogenia dell'attore, un certo manierismo.

G. C. Castello, che ha studiato nel suo « Divismo » la personalità di Charles Laughton, giovandosi anche delle testimonianze offertegli da Kurt Singer in « The Charles Laughton Story », (Hale, Londra, 1954) dice, a proposito di questo attore: « Ricco di una splendida esperienza teatrale, ha detto di se stesso: Ho una faccia che farebbe fermare una meridiana. Opinione cui si contrappone quella di Marlene Dietrich: Preferirei recitare in una scena d'amore con Charles Laughton che con qualsiasi altro attore del mondo. Il fatto sta che Laughton, attore magnifico quando non si compiace (come spesso accade agli attori della sua categoria, da Muni a Lyonel Barrymore), dei propri mezzi espressivi, ha piegato la propria grossezza ad esprimere sovente l'odiosità o la volgarità di un carattere. Ma questo aspetto, un tempo dominante, della sua attività cinematografica, non può far sottacere il rilievo di certi suoi personaggi non antipatici, come il Rembrandt, ma soprattutto il sapore stilizzato delle sue incarnazioni umoristiche in un film come *Se avessi un milione,* in *Destino,* nella *Giostra umana,* ma soprattutto in *Maggiordomo,* in cui disegnò con spirito sottile la figura di un maggiordomo britannico al servizio di uno *yankee* cafone. Laughton, come altri attori, e con maggiori titoli dati i suoi precedenti teatrali, si è di recente sperimentato nella regìa cinematografica con *La morte corre sul fiume.* »

E ricorda anche una significativa confessione di Laughton, allorché si trovò a lavorare con Gary Cooper: « Mi resi conto che egli aveva qualcosa che io non avrei avuto mai... Attraversai il teatro di posa e lo pregai di dirmi come avesse fatto... (Gary Cooper doveva accendere una sigaretta e poi sollevare lo sguardo sul volto di una donna). Egli assunse un'aria timida e confusa e rispose che io avrei dovuto saperlo meglio di lui: io provenivo dal teatro, mentre lui non era che un mediocre attore cinematografico... Noi recitiamo in maniera opposta. La sua recitazione consiste nel presentare, la mia nel rappresentare... Io affronto una parte dal di fuori. Lui la affronta dal di dentro, dal suo limpido modo di considerare la vita. Il suo è il sistema giusto, sempre che si sia in grado di applicarlo. Io potrei impararlo... ma mi ci vorrebbe un anno per fare quello che egli sa fare d'istinto e non ho tempo... »

Leslie Howard restò sempre fedele al tipo romantico e spirituale, dal fascino distaccato e signorile, che impersonava, e che gli aveva così spontaneamente conquistato la fiducia e la simpatia del pubblico. Raggiunse forse una maggiore varietà ma, tutto sommato, senza superarlo, Robert Donat (1905-1958), anch'egli tra i primi attori britannici ad impegnarsi nel film. Aveva debuttato con Alexander Korda in *Uomini di domani* di Leontine Sagan (1932), di ambiente universitario, che aveva avuto minore successo di *Ragazze in uniforme,* e si era fatto apprezzare nei *Trentanove scalini* di Alfred Hitchcock con Madeleine Robinson e Peggy Ashcroft, in *Conte di Montecristo* di Rowland Lee (1934), in *Cavaliere senza armatura* di Jacques Feyder (1935), e soprattutto, sotto la direzione di René Clair, in *Fantasma galante,* un film che, tratto da un racconto di Eric Keown, è sufficientemente inglese per le sue ironie, i suoi spettri, le sue battute « double-take ». Apparve poi nella *Cittadella* di King Vidor (1938) dove è narrata la storia di un medico che preferisce ai sacrifici di una professione praticata con studio e senso di apostolato la più facile e redditizia carriera di un medico da salotto, e nel commovente *Addio Mr. Chips* di Sam Wood (1939). E fu anche accanto a Charles Laughton, come abbiamo più sopra ricordato, nelle *Sei mogli di Enrico VIII,* trasformandosi, nei diversi ruoli, in uomo brillante, volitivo, generoso, comprensivo, salottiero, cortigiano. La sua ultima interpretazione, prima della morte, avvenuta nella primavera del '58, fu quella di un saggio cinese in *Albergo della sesta felicità* di Mark Robson, dove apparve accanto a Ingrid Bergman e Curd Jurgens. Il « Motion Picture Herald Poll » lo classificò per molti anni come uno dei dieci « best money-making British stars ».

Le sei mogli di Enrico VIII appartiene a quel gruppo di produzioni della London Film, di cui prese la iniziativa Alexander Korda, una delle personalità più eminenti della cinematografia britannica. Ungherese di origine, giunse in Inghilterra dopo essersi fermato a Parigi e Hollywood. La London fu da lui fondata nel 1933 e *Sei mogli di Enrico VIII* era la prima pellicola con cui Korda invadeva il mercato americano, con un gesto quasi temerario che prima di allora nessun produttore britannico aveva compiuto, nella assuefazione, del tutto inversa, al prodotto statunitense, che si era imposto in Gran Bretagna durante la prima guerra mondiale, allorché il film inglese era ancora ben conosciuto in molti paesi del mondo. Ma dal 1914 al 1918, dissero i cineasti britannici, l'Inghilterra fece la guerra

e gli americani fecero i film. Il mercato britannico decadde come quello italiano.

Uno dei meriti di Alexander Korda fu di attirare a Londra un eletto gruppo di registi, anche stranieri, tra cui René Clair, Jacques Feyder, Leontine Sagan, E. A. Dupont e l'espressionista Federick Feher, realizzatore di una *Sinfonia dei banditi* dai ritmi di balletto, nonché, come abbiamo già accennato, molti sceneggiatori, operatori e scenografi. La leva di attori britannici da lui intrapresa dette i migliori frutti, e scoprì Robert Donat, raccolse intorno a sé Merle Oberon, Ralph Richardson, Ann Todd, Laurence Olivier, Cedric Hardwicke, Charles Laughton, Rex Harrison, Vivien Leigh. Tra i film realizzati negli enormi studi di Denham si ricordano *Things to come, Rembrandt, South Riding, Fire over England, L'uomo che poteva fare miracoli, Caterina la Grande, Il cavaliere senza armatura, Il fantasma galante.* I suoi film incontrarono un tale favore che molte altre società britanniche tentarono di penetrare nel mercato americano con film costosi che però non avevano speranza di successo duraturo. Vi parteciparono attori come Clive Brook, l'interprete del *Dominatore* di Victor Saville, come Georges Arliss, nel *Duca di ferro* dello stesso regista, e come Anna Neagle, il cui nome è rimasto legato ai film del marito Herbert Wilcox, nei quali impersonò la Regina Vittoria, Odette e Nell Gwynn. Questa euforia portò a una nuova crisi e nel 1937 la industria britannica era ancora una volta languente.

Una rinascita si intravedeva all'epoca dell'inizio della seconda guerra mondiale, poi si ebbe ancora un periodo di sbandamento dovuto alla situazione nuova verificatasi in Europa, infine fu il governo stesso, che aveva compreso la enorme importanza del cinema come mezzo di propaganda, a sostenere la industria del film. E nel corso della guerra furono realizzati alcuni fra i migliori film britannici di questi ultimi venti anni: *Cacciatorpediniere Torrin, Famiglia Gibson* (quasi una nuova *Cavalcata*), *Breve incontro, Spirito allegro,* tutti influenzati dalla presenza di Noel Coward come scenarista e qualche volta come attore. Sulla attività cinematografica di Noel Coward posso attingere a una voce della « Enciclopedia dello Spettacolo » da me stesso compilata.

Coward fece la sua prima apparizione sullo schermo, accanto a Dorothy Gish, in alcune scene girate in Gran Bretagna del film *Hearts of the World* (1918) di D. W. Griffith. In America, nel 1935, prese parte, sempre come at-

tore, al film *The Scoundrel,* diretto da Ben Hecht e Charles Mac Arthur. Molte delle sue commedie sono state filmate e tra queste *The Queen was in the Parlour* (col titolo omonimo nel 1927 e col titolo *Tonight in Ours* nel 1933), *Easy Virtue* di A. Hitchcock (1927) *The Vortex* (1928), *Private Lives* (1931), *Cavalcade* di Frank Lloyd (1933) *Design for Living* di E. Lubitsch (id.), *Bitter Sweet* di Herbert Wilcox, ancora *Bitter Sweet* (1940), *We were dancing* (1942), *Tonight at* 8,30 (1952). Notevole è il contributo che Coward porta indirettamente, con questo gruppo di film, alla storia della « sophisticated comedy ». Da *Cavalcade* (interpretato da Clive Brook), inoltre nasce un nuovo tipo di film ciclico, nel quale, attraverso le vicende di una famiglia, si abbraccia un lungo periodo della storia stessa di un paese. Durante il secondo conflitto mondiale Coward ha partecipato in forma rilevante alla produzione britannica. Nel 1942 egli ha scritto, diretto in collaborazione con David Lean e interpretato un film sulla Marina inglese, *In which we serve* (Il cacciatorpediniere Torrin o Eroi del mare); nel 1944 ha scritto e prodotto *This Happy Bread* (Famiglia Gibson), storia di una famiglia inglese fra le due guerre, per la eccellente regìa di David Lean al quale si deve anche la realizzazione di *Blithe Spirit* e di *Brief encounter* (1945 e 1946) tratti da due lavori di Coward. Nel 1950 ha prodotto, scritto, musicato e interpretato *The Astonished Heart.* Per le sue attività di autore drammatico, attore, regista teatrale e cinematografico, scrittore e compositore è uno dei più tipici rappresentanti dello spettacolo inglese del nostro tempo.

Noel Coward non ha mai definitivamente rinunciato alla sua attività di attore: nel 1959 figura come agente segreto, nel film di Carol Reed *Our Man in Havana* (Il nostro agente all'Avana).

Durante gli anni della guerra e del dopoguerra divenne celebre il nome di Sir Arthur Rank, il mugnaio trasformatosi in cineasta. Entrato nella produzione per realizzare film cattolici, si interessò sempre di più al cinema fino a creare un grande circuito di sale, finanziò molti film e stipulò contratti con nuovi attori britannici: i romantici James Mason e Stewart Granger, che furono insieme a Margaret Lockwood ne *L'uomo in grigio,* John Mills che apparve in vari film marinari, Phyllis Calvert (*Fanny by Gaslight, Madonna delle sette lune, Mandy*), Eric Portman, apparso in film *thrilling,* Trevor Howard e Celia Johson, protagonisti di *Breve incontro,* e Jean Simmons che debuttò con Olivier nell'impegnativo ruolo di Ofelia. Tornò dall'America anche Cedric Hardwicke per taluni film da Dickens: *Grandi Speranze* e *Nicholas Nickleby.* I film più magnificenti realizzati in questo periodo negli studi Rank (controllava ormai Denham, Pinewood, Lime Grove, Gainsborough e Highbury) furono *Enrico V* e *Amleto.* Anche Rank cercò di « liberare » la Gran Bretagna dalla egemonia dei film americani e questa fu la

ragione perché, ancora una volta, la industria locale andò incontro ad una crisi che, fortunatamente, fu presto superata. Nuovi produttori e registi apparvero nel cinema britannico, ed una quantità di giovani attori che non divennero però tutti altrettanto prestigiosi quanto quelli delle leve precedenti, fu raccolta ed amalgamata: Virginia McKenna (la donna-spia di *Scuola di spie*), Belinda Lee, ora stabilitasi a Roma, Michael Craig, Jan Carmichael, Peter Finch, Maureen Swanson. Oggi le diverse generazioni di attori inglesi offrono un gruppo di nomi che costituiscono motivo di attrazione non soltanto per il pubblico inglese, ma per quello mondiale. L'elenco, che è molto lungo, è capeggiato da Laurence Olivier e Alec Guinness e comprende molti dei nomi che abbiamo già fatto nelle precedenti pagine, oltre a: Jack Hawkins, il persecutore de *Il Cardinale* e il protagonista di molti « polizieschi », il Dennis Price di *Sangue Blu,* il « dottorino » Dirk Bogarde, l'attore-regista Nigel Patrick (*Come uccidere uno zio ricco*), i comici George Formby della serie « George » e Norman Wisdom di *Precipitevolissimevolmente* e di *Just My Luck,* l'attore televisivo Peter Sellers che in *Verità quasi nuda* di Mario Zampi tenta sei travestimenti e sei tipi di omicidi e nel *Ruggito del topo* assume tre parti (« Sarà più bravo di me » ha esclamato con ammirazione Alec Guinness); il barbuto James Robertson Justice di un *Dottore in alto mare* e di *Su e giù per le scale* (protagonisti Michael Craig e Anne Heywood); il « Dracula » Christopher Lee; il Kenneth Moore di *Incomparabile Crichton* nel rifacimento di Lewis Gilbert, nonché di *I 39 Scalini* nel rifacimento di Ralph Thomas, e di *Frontiera a Nord-Ovest;* il John Gregson di *Avventura a Soho,* di *Racconto di due città,* di *Tavola del Capitano* e, ancora più noto, David Niven, perfetta incarnazione dell'inglese, da *Raffles* a *Giro del mondo in ottanta giorni* (diretto dall'inglese Michael Anderson), attore su cui non mancheremo di tornare; con infiniti altri tra cui Peter Ustinov (attore, regista, commediografo), Joan Greenwood nelle commedie *L'uomo dal vestito bianco, Importanza di chiamarsi Ernesto, M. Ripois,* Claire Bloom, rivelata da Charlie Chaplin in *Luci della ribalta,* la « maggiorata » Diana Dors, l'« arrabbiato » Richard Burton, l'« assassino a pagamento » Alastair Sim, il « duro » Stanley Baker, Richard Todd, Laurence Harvey, lanciato da Renato Castellani in *Giulietta e Romeo,* la Heather Sears di *Storia di Esther Costello,* e inoltre Marghareth Rutheford, Michael Redgrave, David Knight, Anthony Steel, David Farrar: uno stuolo troppo nume-

roso, con personalità anche di primo piano, perché possiamo esaminarne singolarmente caratteristiche, capacità e meriti. Troppo presto è scomparsa dal firmamento inglese la delicata e spiritosa Kay Kendall che avevamo apprezzato nelle commedie *Genevieve* (La rivale di mia moglie), *Quattro in medicina, Simone e Laura,* e di recente negli americani *Les Girls* e *Ancora una volta con sentimento.*

Alec Guinness nella commedia britannica

Nonostante il gruppo abbastanza cospicuo di attori di un certo rilievo, impegnati più sovente in produzioni drammatiche, la commedia britannica ha raggiunto più spesso il successo per altri fattori. E' la speciale « vis comica », l' « humour » degli autori e degli sceneggiatori (tra cui T. E. Clarke ed Eric Ambler); e la originalità dei registi (si vedano *Whisky Galore, Maggie* e *Passaporto a Pimlico* di Alexander MacKendrick; *Risate in paradiso* di Charles Chrichton, *La rivale di mia moglie* di Henry Cornelius, *La verità quasi nuda* di Mario Zampi, *Il ruggito del topo* di Jack Arnold) più che la personalità di molti interpreti, che sovente appaiono anzi, ove si eccettui il nome maggiore, quello di Alec Guinness, di limitata statura. E forse è proprio per il medio livello di certi attori — riscontrabile non soltanto nella recitazione ma anche nel fisico e nella presentazione esteriore — che si usa considerare una gran parte di film britannici come dignitosamente realizzati, di stile sempre corretto, ma anche, non rare volte, mediocri e piatti, quanto precisi, onesti, mai sciatti.

« Questi film inglesi — afferma Luigi Chiarini in " Panorama del Cinema Contemporaneo " (pag. 503) — hanno soprattutto un valore di carattere industriale, costituiscono una lezione da cui trarre un utile insegnamento... Si tratta di perfezionare il prodotto artigiano con intelligenza e coerenza... Questo gli inglesi sembra che abbiano capito, e stanno perseguendo con sicuro successo, sebbene dispongano di minori elementi nei confronti di quelli che possono avere a disposizione altre cinematografie... »

Si considerano insomma con simpatia e stima i « dottorini » di Dirk Bogarde (più incisivo nel drammatico *Il diavolo nello specchio* di Anthony Asquith), il Terry-Jones di *La signora non è da squartare* e di *Verità quasi nuda,* il giudice Wilfrid Hyde White di *L'abito non fa il monaco* di Charles Chrichton, dove Michael Redgrave è un

elegante, saporito e paterno imbroglione, il diplomatico di *Frontiera a Nord Ovest,* la vecchietta di *Signora Omicidi* e *Come uccidere uno zio ricco* (la defunta Katie Johson), e perfino il generale decrepito di *Eredità di un uomo tranquillo;* ma solamente un Alec Guinness può essere considerato all'altezza dei suoi colleghi americani della « sophisticated comedy »: dei William Powell, Clark Gable, Melvyn Douglas, Cary Grant (che è di origine inglese), e delle Carole Lombard, Joan Crawford, Myriam Hopkins, Mirna Loy, Rosalind Russell. Nei ruoli femminili, anzi, è la maggiore deficienza della commedia britannica.

Sono Rex Harrison, David Niven, Claude Rains, Deborah Kerr (Kay Kendall è ormai scomparsa), insieme a James Mason e Stewart Granger rivelati al pubblico cinematografico internazionale dall'*Uomo in grigio* nel 1943 (il Mason nel 1945 interpretò *Odd Man Out* o *Il fuggiasco*) che insieme a Guinness avrebbero potuto mantenere più alto il tono della commedia inglese: ma siamo abituati a vederli nel firmamento hollywoodiano, e difficile sarebbe inserirli in un discorso sul cinema britannico, dove ormai appaiono sempre più di rado. Ciò che si potrebbe ugualmente dire per il regista Alfred Hitchcock che si è staccato da molti anni dal filone « giallo » e « nero » della produzione britannica per continuare la sua attività ad Hollywood. Quanto a Robert Newton, ormai scomparso da qualche anno, era il tipico personaggio dickensiano, violento, ubriacone, stracciato, dissoluto (vedi in *Oliver Twist* di David Lean) quando non era il pirata dell'*Isola del tesoro,* l'artista del *Fuggiasco,* il Pistola di *Enrico V.*

Soltanto David Niven è rimasto un tipico personaggio da commedia inglese: utilizzato, meglio che in *Scala al Paradiso* (*A Matter of Life and Death,* 1946) e in *L'Idolo* (*The Love Lottery,* 1953) nel film di Mario Zampi *Eredità di un uomo tranquillo,* dov'è un signorotto malvisto dai suoi vassalli, e in quello prodotto da Mike Todd *Giro del mondo in ottanta giorni* diretto da Michael Anderson, dove è una perfetta incarnazione dell'imperturbabile inglese, con una personale sfumatura di sufficienza, di impertinenza e di spregiudicatezza, ma anche nel drammatico *Tavole separate* e in *Tutte le ragazze lo sanno,* cioè *Ask any Girl,* (l'alacre direttore di agenzia che si occupa di indagini di mercato) che però sono di produzione americana. E lo stesso si potrebbe dire di Rex Harrison, il quale apparve con stile personale e brillante in *Major Barbara* e *Blithe Spirit* (Spi-

rito allegro) prima di passare ad Hollywood, e che abbiamo rivisto di recente in *The Reluctante Debutante* (ovvero, *Come sposare una figlia*). Harrison, nato nel 1908, è un altro interessantissimo attore, dotato di mezzi completi. Nella polemica che Jean Louis Barrault sostiene attraverso i suoi spettacoli più recenti (« La vie parisienne », poniamo) è una indicazione dell'ideale dell'attore da lui vagheggiato, e di cui Rex Harrison è citato ad esempio: dotato di talento ma anche di mezzi tecnici adeguati alla moderna concezione dello spettacolo. Rileggiamo il pensiero di Barrault sull'attore. Investe un problema generale che riguarda tutto lo spettacolo contemporaneo:

Il nostro repertorio (una farsa di Meilhac e Halévy, una tragedia di Claudel, una commedia di Anouilh) fa parte, *naturalmente*, di un medesimo stile, lo stile dell'eterno teatro che, in tutti i tempi, ha fatto appello a tutte le risorse possibili degli esseri umani: ricchezza vocale, poesia verbale, fisico imponente, pantomina, danza e gioco drammatico. Per l'una come per l'altra opera abbiamo bisogno di attori che sappiano cantare, parlare, muoversi, recitare, mimare, danzare. Tutte e tre appartengono a quel mondo del teatro completo che dal 1935 in poi non abbiamo potuto fare a meno di tentare di realizzare...

Davanti a queste opere è tutto il problema della formazione dell'attore, che si pone. Se gli autori dovessero essere sedotti da questo genere di opere drammatiche, da questo stile — ed è molto probabile poiché esso è essenzialmente « moderno » e di comprensione universale — gli attori saranno costretti a rivedere la loro educazione e le esigenze del loro mestiere. *Rex Harrison in* My fair Lady, *certi attori americani, tutti gli attori dell'Estremo Oriente, certi attori russi, e pochi attori europei, conoscono la gravità del problema: per un teatro totale occorrono attori completi.* Non parlo di talento, parlo di possibilità d'espressione. Si trovano dappertutto attori di talento, ma essere attori completi non proibisce affatto il talento.

Questo stile teatrale, al quale aspiro da tanti anni e che diviene sempre più naturale, esige attori completamente formati oltre a porre con grande urgenza il problema delle scuole...

Tra i rappresentanti della commedia britannica può figurare, sia pure come in una rara eccezione della sua vocazione tragica, anche Laurence Olivier, nell'occasione offerta da *Il Principe e la ballerina,* di cui è stato anche regista. Ma si tratta più di una singolare interpretazione giocosa, come un « divertissement » sulla linea dell'operetta, che di una vera e propria dimostrazione di un particolare temperamento, che del resto Olivier non si è mai limitato a manifestare in quella particolare direzione, neppure quando giovanissimo imitava il portamento e i baffetti di Ronald Colman.

Qui, il nome maggiore, ora che li abbiamo fatti quasi tutti, non

può restare che Alec Guinness. Nato nel 1914, il Guinness ha da diversi anni una solida reputazione internazionale. Con la sua personalità ha dato una particolare impronta alla commedia cinematografica britannica dal 1950 in poi. Si vedano certi soggetti creati appositamente per lui, e in specie quelli di Robert Hamer per *Kind Hearts and Coronets* (Sangue blu) e *Padre Brown* (desunto dai racconti di Chesterton) e di T. E. B. Clarke per *The Lavender Hill Mob* (La straordinaria avventura di Mister Holland) e *All the Sea* (Il capitano non soffre il mare). Ma non basta: se ne accettano anche altri scritti da lui stesso (dopo che aveva adattato per sue messinscene teatrali i « Fratelli Karamazov » e « Grandi speranze ») ed ecco il recente *Bocca della verità* (The Horse's Mouth). Ed altri ne circolano, affidati a differenti interpreti, ma pensati per lui, o comunque fatti su misura — si direbbe — per lui, come *Assassino di fiducia,* e sopratutto e più chiaramente come *La verità quasi nuda,* dove, come abbiamo già visto, l'attore Peter Sellers si trasforma sei volte, rammentando gli otto differenti ruoli del Guinness in *Sangue blu,* o i due o tre per lui assai frequenti a teatro. Per esempio si era fatto affidare, con profetica versatilità, tre parti, nel 1934, nel « Queer Cargo » di Noel Langley (un *coolie* cinese, un pirata francese e un marinaio inglese).

La verità dei tipi descritti dal Guinness sembra che non possa mai esaurirsi. E' Padre Brown e l'inventore dello *Scandalo del vestito bianco,* è *Mister Holland* e *Asso pigliatutto,* marinaio e musicomane; vedovo gaudente in *Due inglesi a Parigi* di Robert Hamer e agente segreto in *Nostro agente all'Avana* di Carol Reed. Nel recente *Bocca della verità,* il personaggio maniaco e cinico, artistoide, caro a taluni dei maggiori attori inglesi (da Robert Newton a Charles Laughton, fino allo stesso Charlie Chaplin) è nuovo nella sua galleria, anche se si riporta a un tipo unico che sta alla base della maggior parte delle sue creazioni: un tipo, appunto, un po' folle, sinistro, estetizzante, antisociale, che sia capitano sofferente del mare o capobanda, pittore o lestofante. Consideriamo a parte le creazioni del Cardinale perseguitato oltre cortina nel *Prigioniero,* e il fanatico Colonnello del *Ponte sul fiume Kwai,* o in teatro, il suo « Amleto » in abiti moderni, il suo « Riccardo III », i suoi ruoli shakespeariani in « Enrico V », « Dodicesima notte », « Come vi piace », fino a Romeo.

Il vero Guinness, quello che noi apprezziamo di più, è nelle com-

medie cinematografiche. Il personaggio che è solito incarnare è tipico dei nostri tempi: non più gigantesco, secondo la creazione degli attori tragici di ieri, ma, senza infingimenti, mingherlino, svolazzante, spirituale; dalle uscite non più « eroiche, pavoneggianti, muggenti », secondo una sua espressione, ma con tinte naturalistico-freudiane che non sdegnano di fondersi con i vecchi metodi gigioneschi: connubio evidente, dunque, del « vecchio » e del « nuovo ».

Lo studio che Kenneth Tynan ha dedicato a questo attore — oltremodo interessante per la parte illustrata, che ci dà un campionario ricchissimo degli atteggiamenti, dei ruoli, degli abbigliamenti, delle truccature assunte dal Guinness nelle sue diverse interpretazioni — permette di conoscere le tappe fondamentali della sua carriera. Apparso nell'aprile 1934 nel primo ruolo di palcoscenico, era nello stesso anno nella compagnia di John Gielgud, e interpretava Osric in « Amleto », Sampson e Apothecary in « Romeo e Giulietta », per ricoprire altri ruoli shakespeariani nell'Old Vic a partire dal 1936. Una fotografia del 1937 ce lo mostra ancora come Osric in « Amleto », accanto a Robert Newton e a Laurence Olivier. Poi è Exeter nell'« Enrico V » con lo stesso Olivier e Harcourt Williams. Nel 1946 è il Fool del « Re Lear », diretto da Laurence Olivier. Pochi volti, al primo incontro, appaiono più anonimi del suo (si veda l'ufficiale di *Una avventura di guerra* o l'agente del film di Carol Reed), e il Tynan ha sottolineato la sua capacità di anonimizzarsi: ma è come creta da modellare. E quando il suo personaggio è uscito dall'abbozzo, traspare come alla sua nuova incarnazione egli abbia saputo dare sempre un nome ben definito, valendosi di un beffardo spirito deformatore che gli permette, dopo essere apparso in un determinato carattere, di assumere subito anche tutte le caratteristiche antitetiche.

Nella definizione esteriore del personaggio da interpretare si rivela originale e completo. Le più belle delle sue truccature in teatro sono indicate dal ricco album di Kenneth Tynan nell'elegante Osric di « Amleto », nel severo frate Exeter di « Enrico V », nel deforme « Riccardo III », nell'effeminato Snake della « Scuola della maldicenza », nel clownesco Fool di « Re Lear », nel Frugger dell'« Alchimist », dai capelli ritti alla Stan Laurel, nel dignitoso Agrippa del « Coriolano », un po' alla Claude Rains ma, naturalmente, senza baffetti, nel nasuto Delfino di « Santa Giovanna », nel ricercato Hle-

stakov dell'« Ispettore Generale », nel vecchio scienziato di « Sotto il sicomoro ».

Anche nel cinema alcune delle sue truccature sono indimenticabili: si ricordino l'Herbert Picket di *Grandi speranze,* e ancor più impressionante, il sordido e barbuto Fagin di *Oliver Twist;* e poi, gli otto ruoli di *Sangue blu,* ove è anche una suffragetta, oltre che il Duca, il Banchiere, l'Ammiraglio, il Generale; quindi l'inflessibile Cardinale de *Il prigioniero;* il *viveur* di *Amore a Parigi;* il capobanda di *Signora Omicidi,* e via di seguito. Alec Guinness — dice K. Tynan — « non ha faccia ». Nella vita privata il suo trasformismo sembra assopirsi, ripiegarsi; ma risorge non appena rinasca in lui l'amore per la finzione. Allora sa riempire tutti i caratteri, anche i minori, e specialmente quelli eccentrici, della presenza del genio.

Laurence Olivier regista e attore

Il film sonoro britannico aveva visualizzato molte delle *pièces* di Shaw, da *Pigmalione* a *Major Barbara,* da *Cesare e Cleopatra* ad *Androclo e il leone,* da *Come lui mentì al marito di lei* al *Discepolo del Diavolo,* nonché di Oscar Wilde, da *L'importanza di chiamarsi Ernesto* a *Un marito ideale* e *Il ventaglio di Lady Windermere.* Aveva dato al cinema il maggior creatore di « gialli », Alfred Hitchcock, che pareva prediligere particolarmente attori inglesi, come Cary Grant, e che aveva avuto anche Laurence Olivier in *Rebecca* (La prima moglie) nel ruolo di Massimo de Winter. Aveva costruito un ponte tra film in costume e commedia, tra fantasia e realtà, in *Scala al paradiso* di Powell e Pressburger e composto i grandi film-balletto *Scarpette rosse* e *Racconti di Hoffmann,* cui aveva fatto poi seguito l'operetta *Oh Rosalinda.* Aveva creato una « british comedy » inconfondibile che era il prodotto più tipico ed anche più fortunato, e dove Shaw, Wilde e Coward restavano come solidi pilastri. Nessun inglese, tuttavia, all'infuori di Laurence Olivier (n. 1907), aveva avuto il coraggio di riportare Shakespeare sullo schermo, dall'avvento del sonoro in poi. Soltanto alcuni stranieri si erano cimentati in questa impresa: Georges Cukor con *Giulietta e Romeo,* Max Reinhardt con *Sogno di una notte di mezza estate,* Orson Welles con *Macbeth* e *Otello,* Bradley e Mankiewicz con *Giulio Cesare,* e persino un italiano, Renato Castellani, con *Giulietta e Romeo.* La infatuazione per

Shakespeare, che aveva dato fino al 1922 circa centoventi produzioni, in tutto il mondo, si era estinta quasi completamente fino al 1935, anche per lo sviluppo e la evoluzione del linguaggio cinematografico e per la affermazione di un cinema tutto « cinematografico », per la insofferenza delle riduzioni teatrali, per la decadenza della recitazione gesticolante, per il trapasso da una generazione di attori all'altra, dove l'attore cinematografico, nel cinema, si era assolutamente imposto su quello teatrale.

Ma con Olivier la esperienza shakespeariana ricominciava, su basi assolutamente rinnovate, con una trasformata concezione dello spettacolo cinematografico, offerta anche dal nuovo mezzo a disposizione, il colore, ma soprattutto da una possibilità di movimento che la camera cinematografica non aveva fino allora raggiunto, al limite, che con un altro inglese, col quale Laurence Olivier aveva già lavorato, Alfred Hitchcock, o con Dupont (*Fortunale sulla scogliera,* girato in Inghilterra nel 1933).

La *Giulietta e Romeo* di Cukor fu la più « britannica » delle riduzioni extra britanniche perché il regista americano si valse in prevalenza di collaboratori inglesi: non solo di attori come Leslie Howard, ma anche di un costumista come Oliver Messel, che aveva disegnato costumi sontuosi ispirandosi ai maestri toscani del Rinascimento. Howard, lo abbiamo già detto, non soddisfece pienamente perché, nonostante il suo talento, era un innamorato precocemente maturo, e non poteva lottare contro questa evidenza che si imponeva agli spettatori.

Nello stesso anno, Laurence Olivier, nel ruolo di Orlando, doveva apparire nella sua prima esperienza cinematografica shakespeariana nel film *Come vi piace,* diretto da Paul Czinner. E' interessante ricordare la dichiarazione che rilasciò in quella occasione: « A me non piace Shakespeare sullo schermo. La scena da riprendere è troppo grande per la macchina da presa ». E inoltre: « Dubito che si possa portare Shakespeare sullo schermo senza attentare alla potenza della sua arte. La sua opera non conviene che a una interpretazione grande e violenta. Al cinema tutto deve essere velato e non si può recitare e parlare, per così dire, che in miniatura. Si può forse rendere l'incanto e l'abilità che sprigionano da una commedia del grande autore drammatico, ma non credo che questo sia del vero Shakespeare. Meglio non parlarmi di questo tema: Shakespeare e il cinema ».

Forse queste parole erano dettate dalla sfiducia provocata in lui dal regista? O era proprio il suo atteggiamento di fondo, e convinto, verso il cinema, che fino allora non gli aveva dato che delusioni? E' nota la sua sfortunata avventura all'epoca di *Regina Cristina.* Prescelto da Greta Garbo per il ruolo di Don Antonio, fu poi da lei stesso messo in condizione di abbandonare il film prima che fossero iniziate le riprese. Le sue esperienze precedenti non erano interessanti se non nella linea dell'attore inglese, tipo Ronald Colman: dell'eroe romantico, cioè, leccato e ben vestito, volitivo e che sa cogliere il successo, con in più una prestanza fisica che idealizzava il tipo « inglese » e che resta esemplificata in *Avventura di Lady X* (1938) di Tim Whelan, dove fu con Merle Oberon, per poi tornare, immediatamente dopo, con la stessa attrice — che ebbe a quest'epoca il suo momento di maggior splendore — nella *Voce nella tempesta* di William Wyler, nel ruolo super-romantico di Heathcliff.

Nel teatro, dieci anni avanti, volevano farne un eroico « Beau Geste »; e di questa sua predisposizione fisica all'eroico sono rimaste tracce anche in film successivi: in *Lady Hamilton* di Alexander Korda (1941) dove fu Nelson accanto a Vivien Leigh, che era diventata sua moglie nel 1940, nel *Masnadiero* di Peter Brook (1952) dove fu il capitano Macheath eroe dell'« Opera dei mendicanti » di John Gay, e nel *Discepolo del diavolo* di Guy Hamilton (1959), dove è il Generale Burgoyne.

Nel 1940, come abbiamo visto, era Massimo de Winter in *Rebecca* (La prima moglie). E nel 1951 ebbe un altro ruolo di marito in *Carrie* (Gli occhi che non sorrisero) di William Wyler, a fianco di Jennifer Jones: dove indimenticabile è il ritratto di un « uomo finito » che dà nel ruolo di George Hurstwood. Nello stesso anno interpretava a fianco di Greer Garson *Orgoglio e pregiudizio* di Robert Z. Leonard.

Sempre nel 1951, per iniziativa di alcuni magnati della industria britannica, eccezionalmente riuniti, fu prodotto un film sulla vita del pioniere della fotografia e della cinematografia di Bristol, William Friese-Greene, intitolato *The Magic Box* (La scatola magica), diretto da John Bounting. Lo sfortunato inventore era impersonato da Robert Donat con lo stesso sorriso affettuoso e gentile con cui aveva interpretato Mister Chips. Più di sessanta stelle del cinema britannico avevano nel film ruoli secondari. Il *cast* — ha scritto in

una noterella critica C. A. Lejeune — è simile a un « Chi è? » dello spettacolo.

« Non un nome che abbia un significato sulle scene o sullo schermo britannici vi manca. Artisti quali Michael Redgrave, Eric Portman, Dame Sybil Thorndyke, Emily Williams, Stanley Holloway, Margaret Rutherford, Glynis Johns, Joyce Grenfell, Robert Beatty, Peggy Ashoroft, Michael Dennison, Peter Ustinov e dozzine d'altri, vi compaiono come negozianti, dottori, impiegati, artigiani, modelli in uno studio fotografico, impiegati di commissionari e veterani dello schermo. In quella che è senza dubbio la sequenza più riuscita del film — e tale dev'essere perché è il punto cruciale di quest'avventura nel campo della scoperta — Sir Laurence Olivier ci appare nei panni di uno sbalordito poliziotto della City che l'inventore, nel cuore della notte, trascina via dal suo giro solito per formare gli spettatori d'una delle prime rappresentazioni cinematografiche pubbliche. E' una scena brillante, sobria e incisiva, con l'eloquenza repressa della pantomima. E' anche generoso che uno dei maggiori attori del nostro tempo si presti volontariamente a fare da « riempitivo » nell'interesse del racconto. »

Queste esperienze cinematografiche, di valore alterno, per quel che riguarda il complesso delle opere interpretate, ma dove sempre i suoi personaggi davano un apporto positivo di solidità, compostezza e misura (si veda come il mediocre *Lady Hamilton* acquistasse valore e pregio proprio quando Nelson era in campo, ad esempio nella scena della morte), dovevano giovargli qualche anno più tardi, allorché si decise a portare sullo schermo, nel 1944, l'*Enrico V,* stimolato dal produttore Filippo Del Giudice.

« La cinematografia britannica — dichiarerà nella presentazione del film — presenta con l'*Enrico V* il primo tentativo veramente serio di portare Shakespeare sullo schermo. » Nonostante le difficoltà incontrate nella realizzazione di questa opera, Olivier non poté tacere la propria soddisfazione di trovarsi di fronte a un testo che trovava così cinematografico: « Se nel 1599 fosse esistito il cinematografo, Shakespeare sarebbe stato il più grande produttore di film del suo tempo. Si può dire che egli scrivesse per il cinematografo quando spezzettava l'azione in una serie di piccole scene, ed anticipava così la tecnica dello schermo, impaziente com'era, e come si dimostra in molti drammi, delle limitazioni paralizzanti del palcoscenico... » Fino a che punto Olivier alterò e ridusse il testo shakespeariano? Ha risposto a questa domanda lui stesso: « Lo abbiamo alterato solo in particolari minimi, e tagliato meno di quanto non si usi sulla scena. Il problema più grave era costituito dalla scenografia. Volevamo qualche cosa di nuovo, mantenendo però l'atmosfera del Quattrocento; e per questo bisognava che l'insieme e i particolari arieggiassero la pittura del quindicesimo secolo... »

Per attori volle vicino a sé alcuni dei migliori interpreti della

scena britannica: Leslie Banks, che era il Corò, Leo Genn, il Connestabile di Francia, Harcourt Williams il re Carlo VI, Felix Aylmer l'Arcivescovo di Canterbury, Robert Helpman, il vescovo di Ely, e inoltre René Asherson (Caterina), Esmond Knight (Fluellen), Ralph Truman (un araldo francese), Ivy St. Helies (Aline), Ernest Thesiger (Duca di Beford), Max Adrian (Delfino), Francis Nister (Duca di Orleans), Russel Thorndyke (Duca di Borbone), col già ricordato Robert Newton (Pistola).

L'inizio del film su Londra e il suo tuffo nel teatro del Globe mirano a ricostruire per noi una rappresentazione nello stile dell'epoca di Shakespeare. Ma Olivier, sempre rispettando le regole del teatro, fa parlare le immagini, e Shakespeare, nella successione delle inquadrature, non rimane sovente che un pretesto. La battaglia diventa un « equestrian drama » nella rappresentazione cinematografica, un film nel film. Il pittoresco delle quinte del teatro conserva il suo valore così come quello degli spettatori, signori e plebei.

Sulle tavole del palcoscenico il drammaturgo faceva appello alla immaginazione degli spettatori. Ricordiamo le parole del monologo: « Può questo recinto contenere i vasti campi di Francia? Possiamo far entrare in questo cerchio di legno tutti gli elmi che facevano fremere il vento ad Azincourt? Con ali ai piedi, nuovi Mercuri inglesi, vi porteremo sicuri da qua alla Francia, e di là, placato il mare con incanti, vi ricondurremo in patria... ». L'occhio della camera si impadronisce del campo ed offre una immaginazione allo spettatore anche meno fornito di immaginazione, gli dà una ricchezza di cose, di colori e di luoghi, passando dal palcoscenico ristretto a quello più vasto del « teatro del mondo ». Ingrandendo la visione, la magica trasformazione si compie, e il regista ci porta sui campi di Azincourt al momento della battaglia. Soltanto il cinema poteva permettere questa magìa ed allorché la battaglia si sviluppa siamo lontani anche da Shakespeare perché il cinema arricchisce tanto il teatro da aprirvi dentro finestre vaste e suggestive, che diventano un nuovo testo, non più di parole ma di immagini. Con questo film è confermata l'immensa possibilità dello schermo di identificarsi col mondo che viviamo, con l'universo stesso.

Tre anni dopo il successo di *Enrico V* Laurence Olivier (col suo collaboratore e consigliere Alan Dent, che gli sarà vicino per tutta la trilogia shakespeariana), portava sullo schermo *Amleto*. Il colore gli era stato indispensaible per creare sfondi da miniature medioe-

vali alla sua magnificente regalità di personaggio e per farvi brillare la sua ricca umanità. Nell'*Amleto* sceglieva il bianco e nero perché meglio corrispondeva ai chiaroscuri del carattere del principe danese: questo spirito romantico, pieno di complessi, « psicoanalitico », come è stato detto, che tuttavia Olivier trasformava in uomo prode, forte e volitivo, quanto lontano dai vari Amleti che si erano succeduti sullo schermo, a partire da quello effeminato, innamorato di Polonio, che aveva creato in Danimarca nel 1920 Asta Nielsen, per la regìa di Sven Gade e Heinz Schall. (La trovata doveva essere piaciuta in America perché nel 1912 anche lassù si girava un *Amleto* con Alla Nazimova).

Anche *Amleto* è opera d'arte cinematografica. Olivier vi realizza un ritmo che è tipico del film. Sa far roteare la camera attorno alla tragedia, innalzarla alle vette dello spirito e abbassarla alle più meschine passioni terrene. Il suo protagonista è di eccezionale vigore intellettuale. I movimenti della macchina da presa, obbligati dalla scenografia di Roger Furse, acquistano un particolare valore extramateriale. Il vagare dell'occhio cinematografico per le sale di Elsinore aggiunge tensione drammatica alla agitazione della mente di Amleto. Fruga negli abissi della sua anima, nelle volte e nelle pareti, sulla scenografia notturna del castello sinistro, popolato di fantasmi, come un eroe armato di una lampada a vento. E' proprio il contrario di Guinness, come dice anche il Tynan, che è « il notturno scassinatore, l'umile trasformista alla Houdini, che conosce la combinazione e si muove furtivamente senza far rumore ».

Il celebre monologo di « essere o non essere » è reso in sovrimpressione sonora sul viso fisso dell'attore — in pura forma cinematografica — e l'immagine che salta come un cuore in tumulto traduce un profondo sentimento di angoscia. Nella rappresentazione dei comici, utilizza la macchina da presa scrutando i volti dei personaggi del dramma, con soluzione tipica del cinema più puro. Il film segnò la apparizione di una nuova attrice nel firmamento britannico: Jean Simmons nel ruolo di Ofelia. La regina era Eileen Hertie, Claudius, Basil Sidney, Polonio, Felix Aylmer, Orazio, Norman Wooland, Osric, Peter Cushing, Laerte, Terence Morgan, il capocomico, Harcourt Williams, Gravedigger, Stanley Holloway, Bernardo, Esmond Knight, Marcello, Anthony Zwayle.

Con i tre film shakespeariani di Olivier si passano in rassegna i nomi più illustri della scena britannica. Nel *Riccardo III,* infatti,

troviamo Sir John Gielgud (Clarence), colui che aveva iniziato Olivier ai testi shakespeariani nel 1935, Sir Ralph Richardson (Buckingham) e Sir Cedric Hardwicke (Edoardo IV), altri due baronetti « per meriti shakespeariani » come Gielgud e Olivier. Inoltre, Pamela Brown (Jane Shore), una attrice che non passa inosservata anche se dice una sola battuta, e Alec Clunes (Hastings), Norman Wooland (Caterby), Esmond Knight (Radcliffe), Claire Bloom (Lady Anna), nonché Laurence Naismith, Mary Kerridge, Helen Haye, John Laurie, Stanley Baker.

Il *Riccardo III* fu girato sette anni dopo l'*Amleto.* Il film inizia in maniera originale, anche se di tecnica teatrale, col monologo di Riccardo, Duca di Gloucester. Inquadrato in primissimo piano, Riccardo, e la trovata è ugualmente geniale, fissa la camera, e quasi chiama noi, spettatori, in disparte, svelando i suoi piani diabolici: « Io sono deciso a dimostrarmi un furfante ». Potrà, d'ora in poi, ingannare chiunque, ma non noi che siamo stati informati apertamente dei suoi criminosi raggiri. Come osserva Pierre Garcia in un acuto studio sui film shakespeariani, Riccardo non cerca neppure di coprire le sue bassezze e viene di volta in volta a renderci conto dei suoi successi e delle sue manovre: per meglio convincerci ci mostra quel che succede, secondo il suo piano, ed apre porte e finestre, come teatrini di nuovi drammi perché noi possiamo meglio seguire, attraverso questi pertugi, la trama delle sue macchinazioni tenebrose. « Con tale procedimento, utilizzato in maniera cosciente, nel corso stesso della azione, l'ottica teatrale si trasforma in cinematografica. Quel che era diretto a un pubblico, ora è diretto a un individuo. Là il monarca maniaco e sanguinario parlava per mostrarsi, qui soltanto per chiarire. Anche il suo costume, nella differente gamma dei rossi che presenta, sembra parlare lui stesso di sangue ».

Spettacolarmente, in questo terzo film shakespeariano, è lo sviluppo di quanto era stato fatto in *Enrico V.* Ma dall'intimismo di *Enrico V,* qui si è passati ad una maggiore apertura, come se l'anima del mostruoso monarca si allargasse, visualizzandosi e materializzandosi. Una manchevolezza, nel film, è forse nei trucchi e negli effetti speciali, ad esempio nella apparizione dei fantasmi. La battaglia ricorda quella di *Enrico V.* I soliloqui appaiono un passo avanti rispetto a quanto era stato fatto in *Amleto.* La semplicità delle costruzioni medievali, di cui il regista ha sentito l'esigenza, ha facilitato il compito dello scenografo. Ricordo, nella fase di studio del

film, una permanenza meditabonda, lunghissima, di Laurence Olivier al tavolo di un caffè, all'aperto, nella Piazza del Campo di Siena, davanti all'essenziale palazzo comunale e alla sua torre merlata. Era come una ricerca più profonda che l'artista conduceva al di là della misura e del tempo. Roger Furse, architetto del film, ha saputo raggiungere una completa fusione tra scene e costumi: tra i quali brillano quelli del malvagio re, concepiti secondo l'idea del sangue. Ed anch'essi esprimono una malvagità sottile, fantasiosa, variata, fino alla raffinatezza.

Queste tre figure — Enrico, Amleto, Riccardo — non sono in fondo lontane dalla realtà. Sembrano piuttosto cercare un'autenticità nella discutibile volitività di Amleto, nella regalità indiscutibile di Enrico, nella ossessione di Riccardo: e questo, sempre sottilmente malvagio, fino alla raffinatezza, è poi anche spiritualmente atterrito al momento della sua fine, con reazioni patologiche, da epilettico, che spasima nell'ora della sua morte, come morso da un cane idrofobo.

Dopo i tre personaggi ricordati di classica statura, vedremo sullo schermo anche Re Lear e Macbeth cui Laurence Olivier ha pensato più volte? Ce lo auguriamo perché Laurence Olivier ha capito il cinema sia da attore, prima, che da regista. Ha saputo trasformare una acutissima sensibilità di *metteur en scène* da teatrale in cinematografica, con una lucida originalità creativa, esercitata sempre nel solco di una tradizione colta e cosciente, assorbita con una coerenza che non esclude mai l'impegno per un rinnovamento arrivato, a volte, fino alle fondamenta.

Stile e recitazione nel cinema muto

di *ROBERTO PAOLELLA*

Ho già rilevato altrove (1) il principale difetto riscontrato in occasione delle sedute retrospettive dedicate al periodo del muto; di proiettare cioè i film muti alla stessa frequenza del sonoro vale a dire 24 fotogrammi al secondo, anziché a 16, qual'era la frequenza di presa di un film muto. Alterato così quello che il Croce chiama lo stimolo fisico della riproduzione estetica, questa risulta gravemente compromessa dal risultato, il quale può essere paragonato per esempio a quello di una esecuzione a tempo di polca di una messa solenne. Una parte dell'innegabile disagio (per non dire di penosa ilarità), che provoca negli spettatori contemporanei la proiezione di pellicole mute, è dovuta appunto alla colpevole superficialità di coloro che organizzano siffatte presentazioni, senza avere a disposizione un proiettore capace di funzionare alla frequenza di 16 immagini per secondo. Essi si regolano come se le cineteche altro non fossero che *frigidaires* di vecchi film o musei di sarcofaghi con le pellicole al posto delle mummie, come pure qualcuno ha rilevato.

Questa osservazione è così indispensabile per la validità del presente studio che io avrei voluto premetterla, nel mio libro, alla stessa introduzione: tanto essa, ancora, mi pare indeclinabile, in relazione con quel tale stimolo fisico che, come abbiamo già detto, il Croce pone a base di qualunque intuizione estetica. La cadenza media del *Clavicembalo* di Bach è di 84 battiti per la prima parte e 78 per la seconda. La stessa del nostro cuore — osserva uno studioso di semantica — e del verso alessandrino classico. Quanto al

---

(1) Cfr. Roberto Paolella: « Storia del cinema muto » - Introduzione. Ed. Giannini, Napoli, 1956.

linguaggio è sempre la legge del minimo sforzo che regola l'adeguamento della parola sul ritmo vitale. A questo proposito il poeta Paul Claudel scrive: l'espressione si apre e si spiega nel tempo ed è perciò sottomessa al controllo di uno strumento di misura. Questo strumento è il metronomo interno che noi abbiamo nel nostro petto. Riporto tali esempi al solo scopo di ribadire questo punto pregiudiziale, su cui non mi stancherò mai di insistere abbastanza: che essendo cioè qualunque espressione dell'arte fondata sulla cadenza del suo ritmo fondamentale, non è lecito alterare tale cadenza senza distruggere o gravemente compromettere la validità estetica dell'opera stessa.

Di questo ci siamo ampiamente convinti assistendo alla mostra retrospettiva del cinema inglese, presentata nel settembre 1957 alla XVIII Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia in collaborazione col British Film Institute e col Centro Sperimentale di cinematografia. In effetti, i films della scuola inglese sono stati proiettati alla loro frequenza originale di 16 immagini: essi — degnamente scrive l'Ambasciatore di Gran Bretagna in Italia — ci hanno fatto sentire emozioni che variavano dal divertimento all'ammirazione, dall'incredulità alla nostalgia. Divertimento ed ammirazione, incredulità e nostalgia che non si sarebbero certamente verificate in noi, se quelle proiezioni fossero state balordamente eseguite invece a 24 fotogrammi al secondo. Quel che più ne risente è appunto la recitazione degli attori; essa risulta come l'azione convulsa di pazzi gesticolanti e non come l'espressione completa di un linguaggio autonomo che non è affatto l'*ersatz* o il sostituto di quello parlato.

Prima fase: recitazione pantomimica

Alcune osservazioni dell'attore Alberto Collo mettono in luce il carattere *pantomimico* della più antica recitazione. A quell'epoca — egli scrive — noi eravamo dei mimi più che degli interpreti; e una mano posata sul cuore voleva dire l'accelerato palpito conseguente alla impressione amorosa. Gli indici della mano accostati e uno stralunamento di occhi giustificavano la serietà delle intenzioni individuali, mentre un circoletto tracciato nell'aria indicava l'anello matrimoniale.

A dirla con una espressione del filosofo Hegel, i gesti dovevano essere leggibili come segni ortografici per costituire una pittoresca

mimica di posizione e di movimenti dettati dall'interno. Di modo che l'azione cinematografica era vista nascere dalle proprie origini (pantomimiche) e non dal bisogno di sostituire la parola assente. I riferimenti di Alberto Collo rivelano pure il carattere spontaneamente simbolico di questa primitiva forma di recitazione, che è un vero e proprio linguaggio trasposto, nel senso che quanto più esso suggerisce immagini ed associazioni tanto più si appalesa ricco e vitale. In effetti Mario Caserini, uno dei primi registi del muto, raccomandava agli interpreti di evitare in scena ogni voce grido o artificio declamatorio, per mantenersi negli stretti limiti dell'azione pantomimica e cioè di un'azione espressa solo con i gesti.

Tutti questi film — dei primitivi artigiani — sono sprovvisti di montaggio tecnico in senso creativo. In altri termini le inquadrature sono attaccate l'una dopo l'altra secondo l'ordine di ripresa, senza che il compositore abbia l'idea che il loro succedersi possa costituire un insieme governato da ritmo. A questa fondamentale deficienza, che non poteva non essere avvertita sia pure inconsciamente da un pubblico affatto vincolato a questo genere di spettacoli dalla forza dell'abitudine e dalla tradizione, gli esercenti supplivano con il ritmo esteriore e tipico del *walzer* di più pronta assimilazione nella sua classica divisione del tempo a tre quarti. Sono soprattutto le più antiche composizioni di Waldteufel del secondo Impero (*Très jolie - Pluie de diamantes - Sirenenzauber - Mein Traum - Toujours ou jamais - Les violettes - Pomone - I pattinatori*) e quelle più recenti degli Strauss (*Vita artistica - Sangue viennese - Marienklange - Rosa del Sud*) e ancora di altri maestri: *Amour qui passe - Fascino* (Marchetti) - *Valse de nos amours* (Arezzo) - *Amore deluso* (Pancaldi) - *Amour qui meurt* (Crémieux) - *Malgré toi* (Joseph Rico), che ormai non accompagnano più i vorticosi giri dell'ebbrezza romantica; ma commentano invece l'inesauribile materia di siffatta rozza ed ingenua narrazione popolare: i casi di coscienza del medico alcoolista, il ritrovamento del gioiello perduto, le malefatte della lotta proletaria, le angoscie del violinista sentimentale, il ritorno della fanciulla al paesetto natale.

Così tutte queste partiture, il cui solo nome sembra evocare il quadro estroso della vita mondana fin di secolo, vengono invece adoperate per sottolineare, con il solo fatto della loro cadenza appropriata al movimento delle figure sullo schermo, il gesto della carità cristiana, i rimorsi della coscienza, l'odissea del delitto. E ciò anche

perché il cinema è per ora ancora legato al tempo delle sue prime apparizioni nei luoghi del circo e della fiera, dove l'aria della Bohème o il canto di Lohengrin commentano, non meno efficacecemente, il pasto delle belve o il doppio salto mortale.

Nell'estetica della danza, è teoricamente controverso se il balletto debba avere un carattere narrativo e svilupparsi sul modello del dramma, in modo da essere o una commedia danzante o un dramma muto; oppure se debba prescindere da qualsiasi esposizione di un fatto, in modo da dare la prevalenza assoluta alla composizione plastica.

Ancora sulla recitazione pantomimica

Presso gli antichi, il carattere narrativo della danza è innegabile. Invece per molti coreografi moderni la danza non può essere mai racconto. Per molti, diciamo, ma non per tutti. Così, per esempio, il celebre Noverre (2) ritiene che il contenuto proprio del balletto debba essere sempre quello di una commedia o di un dramma muto. Naturalmente non è questa la sede per pronunciarsi in materia. Una cosa è certa nella storia del cinema: e cioè che, una volta ammesso il carattere narrativo della danza, questa presenta molti punti di contatto con l'azione cinematografica accompagnata da musica.

Supponiamo, dice il critico Volynski, che io voglia dire in linguaggio di balletto: Ho visto danzare una graziosa ragazza. Comincio col toccare il mio petto con le dita: questo vuol dire: *io*. Poi mostro il mio occhio destro (prima) e poi quello sinistro con l'indice della mano destra: e questo significa: *io ho visto*. Poi indico il pavimento e questo vuol dire: *qui*. In seguito, agito le mani al di sopra della testa e questo vuol dire: *danzare*. Poi faccio un movimento circolatorio della mano avanti il volto, dalla fronte al mento, e questo significa: *gentile, bella*. Per concludere, io porto la mia mano destra dalla spalla sinistra fino al piede sinistro e faccio un gesto che termina con l'imitazione di una stoffa che si trascina graziosamente sul suolo: questo rappresenta un vestito e cioè *una donna, una ragazza*. Insieme significa: *io ho visto danzare una ragazza.*

Umberto Barbaro (3) rileva come Anton Giulio Bragaglia, nel-

---

(2) Cfr. Serge Lifar: « La danse ». Ed. Denöel, Parigi, 1938.

(3) Luigi Chiarini - Umberto Barbaro: « L'attore ». Ed. « Bianco e Nero », Roma, 1938.

l'intento di dare un araldico blasone di tradizione al film, l'abbia riferito al teatro della pantomima. L'analogia fra la danza pantomima e la primitiva recitazione cinematografica appare infatti evidente, per chi confronti i rilievi di Volynski, con quelli più sopra riportati di Alberto Collo. Sul terreno pratico un altro esempio, per me definitivo, può essere ricavato dalla visione di una scena di *Le voyageur inconnu;* precisamente quella ove la ragazza si reca a salutare il fidanzato che parte per l'America. Questa scena appare in effetti danzata, più che recitata, con pochi movimenti di una estrema e patetica grazia.

Naturalmente questa prima maniera di recitare pantomimica subisce delle inflessioni diverse che variano a seconda della tipologia nazionale delle varie cinematografie. Ma la sua natura rimane inalterata. Così il cinema russo primitivo mantiene assai a lungo la stessa forma di recitazione mimica citata da Stanislawski, a proposito del teatro romantico: dove l'agitazione era espressa col rapido andare avanti e indietro o col tremore della mano nell'aprire una lettera; la morte col sussulto del petto, mentre il disprezzo veniva manifestato con una certa maniera di strizzare gli occhi e l'amore con un deciso e patetico serrare entrambe le mani all'altezza del cuore. Insomma, più o meno, le stesse formule di Alberto Collo.

L'esame di questo primo periodo della recitazione cinematografica può esser chiuso con un aneddoto riportato dal critico Bournouville, a proposito della pantomima, ma che si adatta senza sforzo al primo dramma cinematografico. L'Imperatore Caligola era un grande amatore della pantomima al punto che egli stesso vi prendeva parte interpretando diversi ruoli di donne. Un giorno egli aveva condannato a morte un mimo per un banale reato. Allora lo sventurato implora il perdono dell'Imperatore e si impegna a mimare qualunque soggetto *senza soccorso delle parole o della musica.* Se Caligola non sarà compiaciuto di questo spettacolo, faccia pure eseguire la condanna. La sera della rappresentazione l'Imperatore riunisce nel proprio palazzo la corte. Egli stesso si presenta vestito di porpora ed ordina che la sala sia splendidamente illuminata. Il povero artista trema perché sa che è in giuoco la sua vita. Caligola lo scruta con occhi maligni e prescrive il soggetto: *Marte e Venere.* Allora il mimo si drappeggia con fierezza, mentre i suoi occhi lanciano lampi folgoranti assumendo il comportamento dell'eroe, in cui tutti riconoscono il terribile dio della guerra. Un momento dopo l'espressione

del suo volto cambia ed il fiero guerriero diviene una languida Afrodite. Successivamente, l'artista esprime la passione dei due protagonisti e si arresta al momento in cui entrambi cadono nelle reti di Vulcano. Caligola emette un grido di approvazione, ripreso in coro dalla corte. La parola di grazia è già sulle labbra del tiranno sanguinario, ma l'artista vuole completare il suo trionfo e fa sfilare alla presenza dell'Imperatore tutto l'Olimpo. L'Imperatore al colmo dell'entusiasmo grida ad ogni nuova apparizione: ecco Pallade, Giunone, Mercurio, Giove, Apollo! Infine rende al mimo la sua vita e la sua libertà e lo colma d'oro e di regali.

Seconda fase: il realismo teatrale

Nel maggio 1897 si verifica a Parigi, per il gesto imprudente di un operatore cinematografico, un incendio che conserva ancora il suo posto in tutte le storie del film. Il disastro fu allora definito il rogo della più autentica nobiltà francese, i cui nomi migliori figuravano nel comitato organizzatore di questa festa di beneficenza, per cui era prevista anche una serie di proiezioni cinematografiche. Da allora il Cinema diviene un ospite sempre più indesiderabile delle grandi città, onde la sua carriera sembra essere confinata alla periferia. Il rogo dei ricchi stava dunque per distruggere anche il pittoresco e democratico giocattolo del povero? Invece a poco a poco esso rimonta la china, rientra in città, comincia a piacere anche alla borghesia, che pur lo aveva definito uno spettacolo di clowns e di pagliacci, per un pubblico di cameriere e di soldati. Dieci anni dopo i tempi appaiono persino maturi per l'incontro con il suo più nobile rivale: il Teatro. Solo che i risultati di questo incontro suscitano una serie di reazioni affatto impreviste.

In effetti, nell'anno 1907 si costituisce a Parigi la società finanziaria dei fratelli Laffitte con un programma particolarmente ambizioso, inteso a creare un repertorio *superbo* al quale sono invitati a collaborare scrittori in piena gloria e grandi attori del palcoscenico. La direzione letteraria è affidata al drammaturgo Henri Lavedan, che allora trionfava nei teatri *boulevardiers* con una serie di lavori di vigorosa e banale teatralità, più affini al repertorio di Sardou che a quello di Dumas. Fedele al programma dei fratelli Laffitte, Henri Lavedan sceglie, tra gli scrittori di grido del momento Julies Lemaître e Anatol France; e tra i defunti Augier e Dumas. Della combinazione entra poi a far parte Charles Le Bargy

— il grande Le Bargy: il suo nome rievoca i tempi in cui, scrive Vaudoyer, un grande attore era un solista esemplare, che il pubblico attendeva alla tirata, al couplet, al pezzo, considerandolo come un solista che esegue una sonata per piano o per violino. Egli trionfava a quell'epoca alla Comédie, sotto la parrucca a riccioli di Clitandro o nelle vesti romantiche di Valentino o in quelle di Don Carlos, ma era pure noto per le belle cravatte di cui si adornava per domare o spezzare il debole cuore delle donne, nei lavori di Dumas, di Hervieu, di Donnay e, naturalmente, di Lavedan. Il 17 novembre 1908, la nuova società produttrice presenta nella sala Charras i suoi primi film, tra i quali il famoso *Assassinat du Duc de Guise,* su scenario di Henry Lavedan, messo in scena da Le Bargy e André Calmettes, interpretato da Albert Lambert, Charles Le Bargy, Berthe Bovy, Gabrielle Robinne e Albert Dieudonné, con musiche di Camille Saint-Säens.

Le tout Paris assiste alla rappresentazione. Alla fine il duca viene assassinato dai sicari di Enrico III, avanti un autentico « parterre de rois », come allora si diceva, dove figurano « i più bei nomi » dell'aristocrazia francese; tanto più che questa ormai non ha più da temere (per il maggiore perfezionamento delle macchine di proiezione) il pericolo del rogo (del bazar de la Charité), che invece sarà riservato al cadavere del fiero duca. Un coro di esaltazioni accoglie questa prima esperienza del Film d'Art, tanto vasto e unanime quanto quello, assai più tardi sopravvenuto, di deprecazione presso gli autori del cinema di avanguardia. Per costoro la presentazione di questo film viene invece citata come una svolta esiziale per l'arte cinematografica, proprio in quanto opera e creazione di uomini del palcoscenico, i quali vi avrebbero portato tutti i difetti della rappresentazione statica e della recitazione enfatica, propria del fatto teatrale.

In un articolo apparso alcuni anni addietro su questa rivista (4) crediamo di aver sufficientemente confutato questo erroneo punto di vista e perciò siamo lieti nel vederlo condiviso, integralmente, da Georges Sadoul. Noi abbiamo infatti sin da allora sostenuto che le esperienze del « Film d'Art » inaugurato con l'*Assassinio del duca di Guisa* vanno poste alla base della formazione stessa dell'attuale linguaggio cinematografico, per quanto riguarda *l'elemento della recitazione;* e quindi che la *première* alla sala Charras rappresenta

(4) « Bianco e Nero » anno IV (1942), n. 3.

una data essenziale e non esiziale nella evoluzione del cinema. Per convincersene basta rievocare adeguatamente quale fosse la recitazione sullo schermo, prima della riforma attuata con la produzione del « Film d'Art », il che non è difficile se facciamo riferimento al citato testo di Alberto Collo, circa i caratteri della recitazione del primo film muto.

In effetti la convenzione tipica della pantomima permane fin quando arrivano gli uomini del « Film d'Art ». Essi sostituendo con attori di teatro i mimi professionali o improvvisati, inaugurano una nuova specie di rappresentazione, naturale e realistica, a base di gesti espressivi presi direttamente alla vita, e non più trasposti, realizzando così quella riforma del linguaggio gestuale, che si compie appunto attraverso l'esperienza (teatrale) dell'*Assassinio del duca di Guisa*. Quegli uomini, cioè, compresero subito che se nel teatro il dettaglio del dialogo e la varietà delle intonazioni possono completare l'espressione del gesto, questo, che nel cinema rappresenta tutta l'azione, deve essere sullo schermo (al contrario di quanto fino allora aveva opinato Méliès) vero, concentrato, essenziale. I personaggi sono tenuti, cioè, ad agire chiaramente e i loro movimenti a conseguire una diretta relazione tra causa ed effetto. Così, mentre nei film precedenti gli interpreti abusano di segni convenzionali e di mimica esagerata, quelli dell'*Assassinio del duca di Guisa* restano fedeli al programma di ridurre i gesti alla loro sola significazione umana, spogliandoli di ogni superfluità allusiva per renderli sovrattutto nudi, veri ed efficaci.

Le Bargy interpreta il suo ruolo attraverso una serie di dettagli realistici che furono una rivelazione per gli spiriti attenti, giacché per la prima volta egli sostituisce alla *silhouette* del mimo il carattere umano. Certamente poté apparire ridicola la presenza di questi personaggi che, avendo smarrito la voce, la cercavano facendo delle smorfie grottesche, a somiglianza del grande Le Bargy, il quale (si disse), una volta defraudato della sua eroica maniera di soffiare le *r*, manteneva intatta (nel film) solo la sua ansia di legnaiuolo che batte il tronco ed il suo respiro di mostro sacro dell'antico Egitto. Ma queste osservazioni nulla tolgono al profondo apporto della stessa originaria recitazione teatrale nel campo specifico del cinema. A conferma della sua e nostra opinione, Sadoul cita infatti quella di un contemporaneo, il regista Victorin Jasset. Il quale osserva acutamente come il film di Le Bargy portasse indubbiamente dei principi nuovi,

senza tenere più conto di quelli dei precursori e che il suo metodo era giusto; per cui, salvo alcune regole tecniche, nulla più sopravvive ora (*nel 1910*) di ciò che la scuola anteriore aveva elaborato.

Il parlare perciò ancor oggi di una influenza teatrale come essenzialmente anticinematografica, significa negare la evoluzione del linguaggio filmico e perpetuare al tempo stesso un equivoco, che è destinato a trascinarsi lungo tutta la storia della nostra arte. Questa maniera realistica, improntata al teatro, diviene anzi l'essenza più viva della prosa cinematografica, mentre la precedente, simbolica ed allusiva, rappresenta solo l'aspetto più frequente della sua stilizzazione (5).

Come esempio della completa maturazione di questo stile della recitazione, Béla Balázs cita un film interpretato dalla celebre artista danese Asta Nielsen, ove ella per motivi dell'intrigo deve sedurre un uomo. « L'attrice — egli afferma — finge l'amore con mimica convincente: però durante la sua stessa commedia finisce con l'innamorarsi per davvero; e allora le sue mosse, quelle stesse di prima, e le sue espressioni, quelle stesse di prima, a poco a poco diventano sincere. Si comporta esattamente come prima, nella sua recitazione; nulla di nuovo è visibile, eppure si capisce che qualche cosa è cambiata. Ma c'è di più: ad un certo punto ella si accorge che un suo complice la osserva, nascosto dietro una tenda, ed allora è costretta a dimostrare che è soltanto una parte quella che lei recita, proprio così come prima aveva voluto dimostrarsi sincera nei confronti dell'altro. Il doppio significato di quella recitazione si capovolgeva. Anche nel secondo momento ella fingeva e la sua espressione era falsa: ed ora infine il falso diventava falso a sua volta; ed ella mentiva sapendo di mentire. E tutto ciò era percepibile senza che si potesse vedere che cosa e come si fosse alterato nella sua fisionomia. Invisibilmente era stata deposta una maschera e sostituita invisibilmente un'altra maschera ».

Terza fase: un nuovo personaggio - l'apparecchio da ripresa

Ma chi, rivoluzionando il complesso narrativo del cinema muto, ha modificato indirettamente lo stile della recitazione è stato senza dubbio il grande Davide Wark Griffith. Non è certo questa la sede per valutare la importanza delle sue applicazioni tecniche fonda-

(5) Cfr. Roberto Paolella, op. cit.

mentali per la moderna nozione di regìa; in ogni modo, se è troppo il dire che, senza di lui, mai il cinema avrebbe appreso a raccontare una storia per immagini, è giusto riconoscere che egli ha creato la impalcatura essenziale del suo linguaggio specifico. Era stato sino allora canone indeclinabile della tecnica cinematografica — una specie della classica legge teatrale delle tre unità — che il posto fisso della camera dovesse essere quello dello spettatore a teatro: esattamente una poltrona centrale dell'8ª fila, come aveva lasciato scritto Zecca, il regista di Pathé. E' proprio contro questa convenzione della macchina da presa *ferma* avanti la scena (dalla quale era derivata la fondamentale staticità dell'inquadratura) che Griffith insorge, intuendo che l'apparecchio da ripresa era destinato a svolgere nella composizione del film un ruolo per nulla inferiore a quello degli attori; al punto da poter *divenire anche l'attore principale.* Sotto il profilo della trattazione che ci interessa, ci basta qui osservare come il movimento dell'apparecchio di ripresa; il costante impiego funzionale del primo piano; la tecnica dei *migliori istanti,* per cui ciascuna scena non è più rifinita alla maniera teatrale, ma colta solo nei suoi momenti essenziali e significativi; l'*intertaglio,* e cioè la ripresa alternata di due movimenti contemporanei, che si svolgono in due diversi luoghi siano altrettante invenzioni attraverso le quali la macchina da presa *diviene uno degli interpreti del film;* dal momento in cui la funzione meramente *ricettiva* della camera si trasforma in attiva. Da questo momento, il giuoco ellittico ed allusivo del linguaggio cinematografico diviene una creazione propria della « camera ». In effetti, questa, assumendosi un ruolo molteplice nello svolgimento della vicenda, agevola gli attori nell'esplicazione del loro compito, alleggerendoli della loro eccessiva tensione, scaricandoli del peso di tutte le parole non dette, per darci l'esatta nozione semantica del *film di immagini parlanti senza le parole.* In tanta vicinanza ed in tanto movimento (della macchina da presa) « le espressioni minime diventano tanto grandi — osserva lo Spottiswoode — che le grandi diventano insopportabili. Cosa che ha portato come conseguenza la mimica sempre più limitata e discreta dei films moderni. Ormai i folli gesti di un tempo sono solo destinati a rendere espressioni di anormalità o di isterismo ».

Come prova dell'estremo risultato del nuovo ruolo assunto dalla macchina da presa, riportiamo la famosa esperienza di Pudovchin e Culescioff. Essa prova come anche il montaggio del film, attra-

verso la combinazione di pezzi di varia lunghezza, possa riuscire a dare un significato del tutto diverso allo stesso frammento di recitazione. « Culescioff ed io — scrive Pudovchin — facemmo un esperimento interessante. Prendemmo da un vecchio film qualche primo piano del ben noto attore Mogiuschin e li scegliemmo statici e tali che non esprimessero alcun sentimento: primi piani sereni ed uguali. Unimmo poi questi primi piani, che erano del tutto simili, con altri pezzi di pellicola in tre diverse combinazioni. Nel primo caso, il primo piano di Mogiuschin era immediatamente seguito da una ripresa di un piatto di minestra su di un tavolo, ed era cosa ovvia e sicura che l'attore guardasse con desiderio quella minestra. Nel secondo caso, la faccia di Mogiuschin era seguita da una bara sulla quale giaceva una donna morta. Nella terza combinazione, il primo piano era seguito da una ragazzetta che giocava con un orsacchiotto. Quando presentammo i risultati ad un pubblico non prevenuto ottenemmo un risultato tremendo. Il pubblico delirava di entusiasmo per la bravura dell'artista. Era colpito dall'interesse con cui guardava la minestra abbandonata sul tavolino, era scosso e commosso dalla profonda afflizione con cui contemplava la donna morta; era ammirato dal luminoso e felice sorriso con cui egli osservava la ragazza che giocava. *Ma noi sapevamo che in tutti i tre casi la faccia era la stessa* ».

Intanto un'altra serie di apporti tecnici contribuisce parallelamente all'evoluzione del linguaggio filmico e quindi a quello della recitazione degli attori. Il suo contesto è certamente uno dei casi più curiosi di formazione del linguaggio, attraverso la evoluzione più imprevista dei segni originari, e che andrebbe meritatamente approfondita in sede filmologica. Infatti, è noto come Georges Méliès abbia inventato — in un periodo che può essere agevolmente circoscritto tra il 1896 ed il 1902 — quasi tutti i trucchi del cinema. Ma questo ai soli fini di dare vita al suo mondo irreale, ove la fantascienza di un Giulio Verne trova il suo posto accanto alle allucinazioni dell'ubriaco, la fiaba medioevale accanto alla leggenda mitologica. Ora, col tempo, questi trucchi magici si trasformano in altrettanti elementi *semantici* del cinematografo, e nulla hanno più a che vedere con le originarie finalità illusionistiche del padre Méliès.

Prendiamo un esempio. Uno di questi trucchi più noti è certo la dissolvenza, per cui il quadro si oscura sino al nero, facendo scomparire l'immagine e poi dal nero totale torna alla luce, lasciando

apparire un'altra immagine al posto della precedente. Méliès usa assai spesso la dissolvenza, ma sempre ai fini di far allibire gli spettatori, come era nella sua tradizione di mago e di prestigiatore di alta scuola. Così nell'*Uovo magico prolifico* vediamo un uomo trasformarsi nel suo scheletro. Ma ecco che, col tempo, questo trucco diviene un elemento sintattico del linguaggio cinematografico, il quale serve ad indicare che *del tempo è trascorso* tra la scena della prima immagine e quella della seconda. Così il regista, che vuol passare dalla scena in cui i due innamorati si lasciano a quella dello arrivo di lui in un'altra città, e cioè rendere due fatti distanziati nel tempo, usa la dissolvenza che da trucco della *camera* si trasforma in elemento sintattico, capace di spiegare un passaggio dell'azione. Così pure Méliès usa il carrello per ingrandire o impiccolire a vista le sue figure come la testa dell'*Uomo di gomma* che in effetti vediamo sullo schermo ingrandirsi e rimpicciolirsi alternativamente. Ma ecco che, col tempo, anche il movimento del carrello diviene un elemento di linguaggio destinato a mettere in evidenza il giuoco psicologico degli attori, avvicinando il loro volto agli spettatori.

Certamente anche questi nuovi elementi del linguaggio cinematografico, gradatamente apparsi lungo il cammino della sua formazione e fondati sull'elaborazione dei vecchi trucchi di Méliès, concorrono a conferire una nuova scioltezza al discorso cinematografico e quindi a rendere altrimenti scorrevole ed accessibile l'originario linguaggio mimico gestuale del film muto. Il film di Dupont *Varieté,* per tanti aspetti abbastanza invecchiato, rappresenta ormai lo esempio di un racconto cinematografico dove il giuoco degli attori, profondamente modificato dalle riforme di Griffith e dagli altri apporti tecnici, si dimostra giunto a completa maturazione.

La disciplina che si impongono un Adolphe Menjou, un Rod la Roque — scrive lo Spottiswoode — li conduce ormai a ridurre al minimo l'esteriorizzazione a mezzo di gesti, di modo che i loro atti invece di essere spontanei ed istintivi e come per effetto di una molla, sono sotto il controllo dell'intelligenza e della riflessione. Spottiswoode però non dice che il principale coefficiente di questo risultato è dato ed imposto dall'apparecchio di ripresa che non solo controlla l'azione ma vi contribuisce; ed in certi casi la crea, al tempo stesso in cui crea le espressioni in cui essa si incarna. Favorita dall'ampiezza e dalla varietà di un tale vocabolario — conclude il teorico inglese — si comprende come la cinematografia abbia rag-

giunto un'eloquenza, che ormai non può lasciare nessuno indifferente.

Il museo dei gesti perduti

Oggi l'esagitazione incomposta dei divi del muto, specie italiani, presta facilmente il campo alla critica perché esiste ancora il film come documento irrecusabile di quel tipo di recitazione; ma che diremmo noi, oggi, se, per esempio, ci fosse dato di riesumare integralmente le rappresentazioni dei grandi tragici dell'ottocento? Di M.lle Rancourt, che sembrava strapparsi le viscere nelle tragedie di Corneille? Di Luigi Del Buono che nelle sue interpretazioni di Shakespeare lanciava ai suoi interlocutori terribili occhiate da sgherro? Dei tanti attori romantici che, a dirla con Dancenko, elevavano addirittura sui trampoli gli eroi della scena? Verrà un giorno il futurismo a proporre « le caricature del dolore e della nostalgia fortemente impresse nella sensibilità degli spettatori, per mezzo di gesti esasperanti per la loro lentezza spasmodica ». Ma questa reazione non riesce a prescindere dal fatto che sono sempre le sociali condizioni a conformare in una determinata maniera il volto, la voce, i gesti degli uomini. Le molte agonie, le molte facce ippocratiche, le molte morti orripilanti profferteci da Zacconi, dalle tavole del palcoscenico — rileva Umberto Barbaro — risultarono ai più acuti quali esse erano; e cioè segni di un non trascurabile fenomeno sociale: l'agonia premortale della civiltà demo-individualista e della sua forma d'arte più rara. Lo stesso è a dire dei gesti del film muto, che non meno autenticamente seppero riflettere la verità di un'epoca.

Ma forse quando noi troppo superficialmente ridiamo di quei gesti mostriamo di dimenticare che stiamo sorvolando *gli abissi riempiti dalla morte,* come se si trattasse di una partita di piacere. Ancora quegli attori e quelle attrici tornano a noi, come i fantasmi di un altro mondo, e a intervalli di tempo sempre più rari, per l'usura della pellicola che la cristallizzazione condanna a sicura morte. Disponiamoci perciò ad accogliere, ancora per poco, queste povere ombre, con quel tanto di rispetto che noi dobbiamo soprattutto a noi stessi.

Note

Il terzo Festival cinematografico di San Francisco

Come risulta dal comunicato della Giuria, il film di Rossellini Il generale Della Rovere, *già premiato a Venezia, ha conquistato all'Italia tutti i premi «importanti» di questa terza edizione del festival californiano. Non è forse il caso che sia una rivista italiana ad elevare appunti contro un verdetto così pienamente favorevole ad un film di casa nostra — ma dobbiamo confessare di esserci chiesti perché la giuria, nel premiare, meritatamente Rossellini e i suoi collaboratori, si sia dimenticata totalmente dell'indiano* Apur Sansar; *o (tanto per metter giù fin dall'inizio le altre critiche che muoveremmo a quel verdetto) non abbia assegnato il premio per la migliore attrice a Ellie Lambetti di* Teleutao psemma. *Nemmeno ci è chiaro perché sia andato un premio agli americani Van Dyke e Jacoby, il cui documentario di corto metraggio,* Skyscraper, *ci è apparsa come una piatta e pedestre successione di immagini scontate, ravvivata solo (e non basta) da un commento parlato vivace e qua e là originale. Che al film messicano per bambini* Santa Claus *sia andato il premio per «the best international family film» può essere dovuto solo al fatto che esso si trovava solo a competere per tale premio, il quale probabilmente è stato istituito* ad hoc. *Tra gli shorts a soggetto ci è dispiaciuto di non veder premiati l'jugoslavo* Nezporazum *e il polacco* Attention, *un efficacissimo cartone animato sugli strumenti di distruzione bellica.*

Liquidati con ciò i nostri appunti alla giuria, siamo ben lieti di riconoscere che il terzo Festival di San Francisco è stato una manifestazione dignitosa, e una riprova efficace della vitalità dell'iniziativa presa tre anni fa da Irving Levin, e portata innanzi a dispetto di molti ostacoli (cui si è accennato lo scorso anno, nel riferire dell'edizione '58). *Sostanziali appunti possono ancora muoversi circa la selezione di certi films, cui si farà cenno in seguito, ma preferiamo insistere, a questo punto, sui meriti della manifestazione. Il principale di questi, ci sembra, deve vedersi nella misura e nel livello della partecipazione statunitense. Può sembrare strano che si faccia merito ad un festival americano di aver mostrato dei films di casa (in numero superiore a quelli presentati da ogni altra nazione: tre, e cinque contando due mediometraggi, contro uno per ogni nazione partecipante). Ma il fatto si è che fino alla sua terza edizione il Festival* non era riuscito *ad assicurarsi la partecipazione né di Hollywood né degli «indipendenti», ed aveva mostrato solo cortometraggi prodotti negli U.S.A. Per questo motivo la folta e interessante partecipazione di quest'anno costituisce un successo di cui deve darsi credito a Irving Levin.*

E cominciamo la rassegna dei films presentati da quelli americani. Questi si pongono ai due estremi della complessa «sistematica» dei rapporti autore produzione negli Stati Uniti, dominata beninteso dal fenomeno della «grande industria» hollywoodiana. Ad un estremo di tale «sistematica» si pone inconfondibilmente Beloved Infidel, *prodotto dalla* 20th *Century Fox con propositi evidentemente «di cassetta», e coerentemente affidato ad un veterano di Hollywood, Henry King.* Beloved Infidel *mutua il titolo e il soggetto da un recente best-seller, in cui Sheila Graham, una giornalista nota per la sua rubrica di giornale e la sua conversazione cinematografica di notizie da Hollywood, narrava la «storia vera» della sua vertiginosa ascesa a tali responsabilità da un orfanotrofio londinese, e la vicenda amorosa che una ventina d'anni fa l'aveva portata a partecipare intimamente agli ultimi anni di vita di Scott Fitzgerald, a Hollywood. Il film, benché non nasconda che il* background *della Graham (la quale ancora vive e scrive) era quello di una avventuriera, concentra su questo culminante episodio della sua autobiografia, l'*affair *con Fitzgerald. Nel far ciò, purtroppo, crea nello spettatore (o, comunque, ha creato in noi) attese e speranze non è in grado di soddisfare e realizzare. Per chi invero sia più interessato a Scott Fitzgerald, al suo dramma e alla sua fine a Hollywood, alla genesi del suo ultimo romanzo, appunto riguardante Hollywood e rimasto incompiuto, che al suo* affair *sentimentale con Sheila Graham,* Beloved Infidel *rappresenta una vicenda appiattita, ridotta ad una dimensione meramente «privata» dalla coerenza con cui il soggetto, i personali limiti di King e le intenzioni dei produttori si sforzano di mostrarci quella vicenda «dalla parte di lei». Il successo di questo sforzo è evidente nella recitazione di Deborah Kerr, e in vari dettagli narrativi; ma tale successo è costato al film ogni capacità di guardare oltre il momento episodico della vicenda, all'amaro destino del creatore del Grande Gatsby nella prigione di Hollywood, nelle strette dell'alcoolismo.*

All'altro estremo della «sistematica» di cui dicevamo si attuano tutti gli altri film americani, prodotti da giovani con danaro di provenienza non hollywoodiana e anzi probabilmente non inteso a dare un profitto «ad ogni costo». God In A Strange Place, *di Bruce Herschensohn, ventiseienne, é un documentario a colori, della durata di un'ora, sul Sud degli Stati Uniti. E' un'opera matura e convincente, cui faremmo rimprovero d'una certa verbosità nel commento, e di qualche squilibrio e qualche «stecca» (come nella sequenza dell'addio a Baton Rouge), probabilmente dovuti ad una sorta di tendenziosità. Film francamente e seriamente «liberale», nel senso americano del termine,* God in A Strange Place *fa culminare un efficace catalogo plastico delle condizioni e dei problemi del Sud, nelle sue dimensioni storica e geografica, in una denunzia del problema più serio, quello razziale. La tendenziosità non è certo qui: Herschensohn, anzi, nella sequenza che più direttamente investe il problema dei negri, si serve esclusivamente delle immagini (in bianco e nero) di un documentario non suo sui disordini a Little Rock (Arkansas) e lo commenta esclusivamente con una fitta successione di giudizi sul problema dell'integrazione, raccolti sul posto intervistando la gente per la strada. Ciò che gli si può rimproverare è una eccessiva ed acritica insistenza sulla valida ma unilaterale immagine della «decadenza» del Sud, sulla «fangosa dignità»,*

come egli la definisce, della way of life *degli strati più responsabili della popolazione bianca, sull'immobilità dei rapporti sociali. Che il Sud, da almeno due decenni, abbia ad esempio una reta di espansione industriale superiore al Nord degli States, sembra non significhi nulla per Herschensohn. A giudicare dal suo film, tutta la vitalità del Sud si esprime in canto, quello struggente o eccitato dei negri, quello languido e snervato dei bianchi. Comunque il film è un atto di coraggio, e un'esperienza espressiva encomiabilmente complessa e variata.*

Crime and Punishment, USA, *del trentenne Denis Sanders, è una trasposizione della vicenda di Raskolnikov e Sonia ad una cittadina della costa californiana, ai nostri giorni. A parte una variante di rilievo la trasposizione è assai fedele — anche troppo: i dialoghi, ripresi talvolta di peso dal romanzo suonano sfasati in un contesto in cui né le motivazioni del giovane assassino né le esperienze mistiche della* call girl *che divide la sua angoscia possono essere prese sul serio. Le discrete concessioni che Sanders fa alle esigenze razionalistiche e utilitaristiche di quel contesto non riescono a restituire alla vicenda una piena autenticità. Ciononostante il film, grazie alla sicurezza espressiva di Sanders e alle prestazioni dei suoi attori, costituisce un'ottima prova di serietà. Negli Stati Uniti è stato maltrattato dai distributori, ma non è da escludere che, se il pubblico londinese della mostra annuale del « Times » gli reagirà favorevolmente,* Crime and Punishment, USA *appaia in Europa come una interessante « alternativa » alla recente trasposizione francese del capolavoro di Dostoevskij.*

Tom Laughlin, produttore, regista, sceneggiatore principale e interprete di The Proper Time, *ha 23 anni. Il suo nitido, elegante film (che ha un ottimo commento musicale di Shelly Manne), come quello appena discusso e come vari altri nel programma del Festival, si occupa — e non può non sembrare appropriato nel suo caso — di un problema che riguarda « i giovani in quanto giovani ». Il problema è, in questo caso, quello dei* campus sexual mores, *o dei costumi sessuali della gioventù universitaria americana. Laughlin ha una semplice e assennata tesi da proporre: che « the proper time » (il momento giusto) al quale una ragazza può concedersi al suo amato è quello preparato e legittimato dal matrimonio: invero il prezzo dell'impazienza è spesso quello di una perdita di fiducia tra i due immaturi amanti, che può amareggiare la loro vita coniugale se mai giungono a sposarsi. Laughlin ha un po' forzato la tesi facendo della ragazza impaziente della sua vicenda, Doreen, una specie di voluttuosa menade che manca di misura e di fedeltà oltre che di pazienza, e contrapponendole una pazientissima e dolcissima Sue, tutta tenerezza e riserbo. Ma queste forzature non nuocciono al film, che ritrova una notevole plausibilità nella recitazione degli attori. La vera debolezza strutturale del film, semmai, vedremmo nell'aver fatto il vuoto intorno alla vicenda; conosciamo il campus di Los Angeles dell'Università di California come un fervido alveare, ma Laughlin lo fa sembrare deserto, abitato solo dal suo trio, Mickey, Doreen e Sue. Il ruolo condizionante e a volte determinante che nelle esperienze sessuali della gioventù universitaria americana gioca l'articolato conteso dei « peer groups » è così ignorato o quanto meno appiattito.*

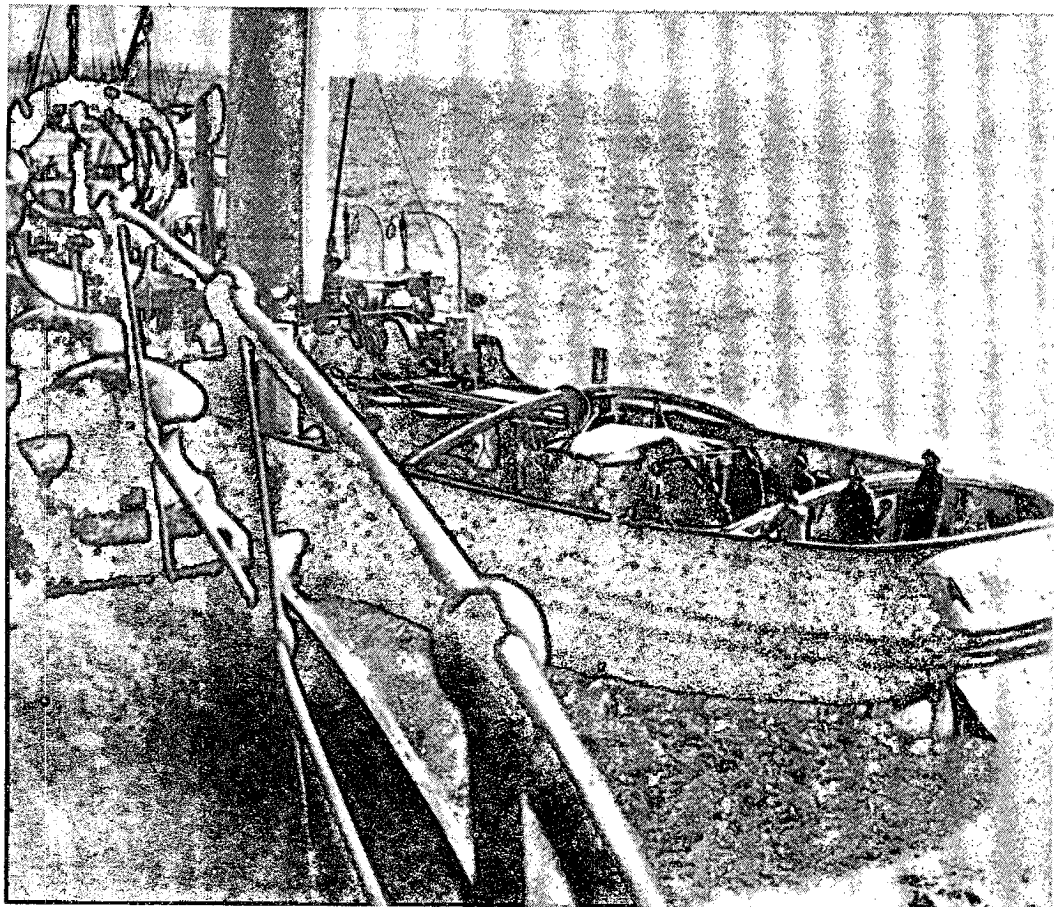
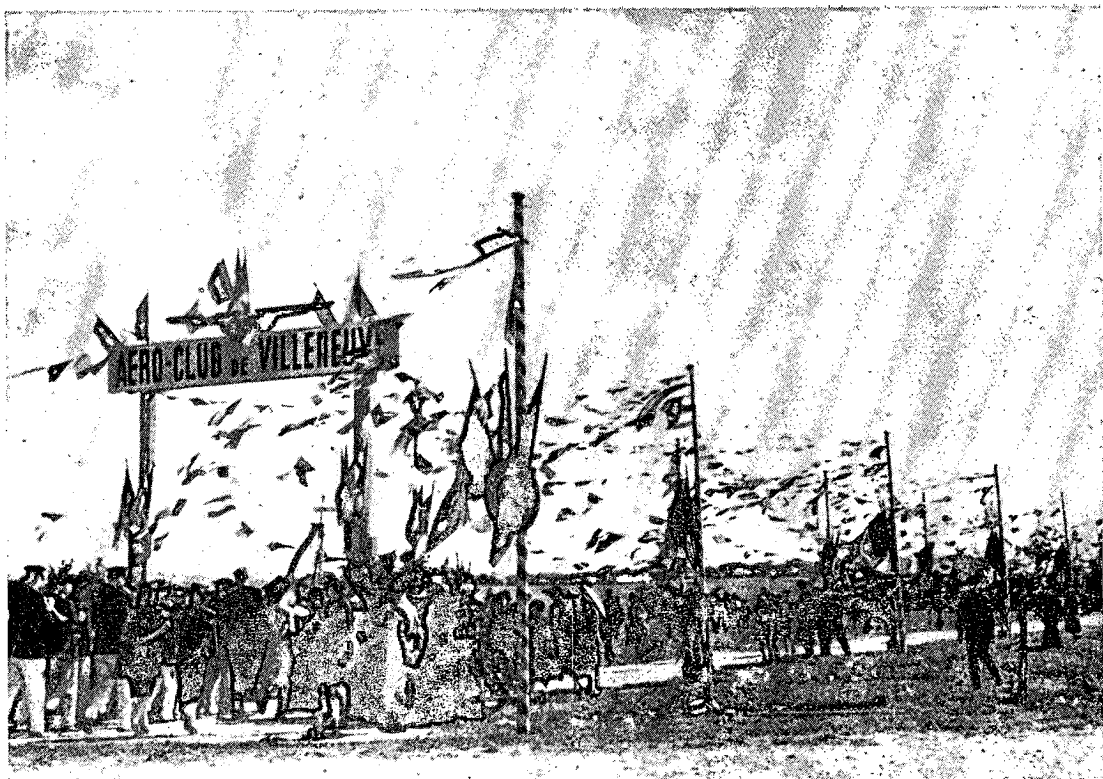
Una breve citazione per l'altro mediometraggio americano, Pull My Daisy,

regia di Alfred Leslie e Robert Krank, sceneggiato e « narrato » da Jack Kerouac. Kerouac (di cui Feltrinelli ha recentemente tradotto « I sotterranei di San Francisco », ora in corso di divenire un film) è una figura centrale del movimento letterario e di costume detto della « generazione battuta ». Egli non ci piace come scrittore, ma il suo commento a questo « film spontaneo » su di un party di Beatniks nel Lower East Side di New York ci è apparso appropriatamente scanzonato e sapido. Nel film non succede nulla: i beatniks bevono birra e discorrono di problemi spirituali con un garbato vescovo buddista; Kerouac li « interpreta » e li prende in giro ad un tempo, e Leslie e Frank tengono il film ad un notevole livello d'inventiva plastica, grazie soprattutto ad una fotografia sapientemente imperfetta ed a indovinati movimenti di macchina.

Il premio della giuria per il migliore documentario di lungo metraggio è andato a The Race For Space, di David Wolper, che citiamo qui per finir di dire della partecipazione americana. Il film, messo insieme con notevole abilità, tratteggia lo sviluppo dei veicoli spaziali e dei missili dalle loro origini in Russia ai nostri giorni, alternando scorrevolmente brani da vecchi film « storici » e interviste coi protagonisti attuali della « corsa allo spazio », mentre un abile commento di Mike Wallace dà continuità al tutto. Dispiace che l'interesse degli autori sia più sulla « corsa » tra USA e URSS che sull'idea di un comune sviluppo, e che sia così insistita la glorificazione di Wernher von Braun come eroe contemporaneo della scienza. E il tono del film, nel complesso, è irritantemente sciovinistico.

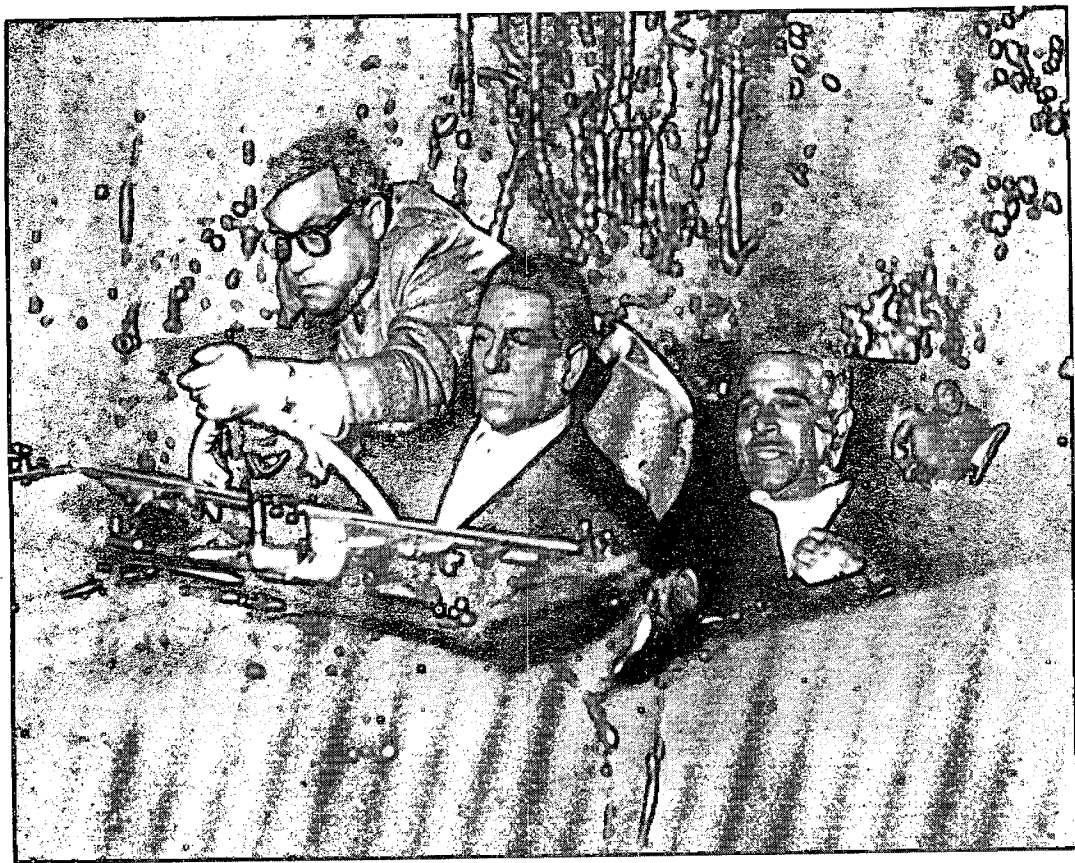
Come detto, tutte le altre nazioni presentavano un solo film (con l'eccezione di Hong Kong). Quello indiano, Apur sansar, concludeva la trilogia di Satyajit Ray, iniziata con Pather Panchali (premiato a San Francisco nel 1957) e proseguita con Aparajito (premiato a Venezia nello stesso anno). Come parte d'una trilogia, Apur sansar pone un problema per il critico — se considerarlo — « a sé », o nel contesto degli altri due. Il problema è dovuto al fatto che il significato narrativo, se non quello estetico, di Apur sansar, non può esser visto che all'interno della storia della famiglia Roy, di cui alla fine del secondo film Apu, dopo aver perduto la sorella e poi il padre, resta l'unico rappresentante con la morte della madre. A metà di questo terzo film Apu perde la moglie, che aveva sposato quodammodo per sbaglio ma cui pochi mesi di vita coniugale l'avevano assai profondamente legato; e solo alla fine del film, dopo aver vagabondato in amara solitudine per anni, riacquista il figlio, che non aveva mai voluto incontrare in precedenza (la madre è morta nel darlo alla luce), e che gli è per vari versi estraneo. Questa perversa continuità di destino, costituita dal ritorno della Morte, non è l'unico importante legame di Apur sansar con i precedenti film della trilogia: la pratica inettitudine di Apu, la facilità con cui si abbandona ai sogni, la sua inconcludente aspirazione a scrivere, appaiono come un « ricordo » in lui della natura del padre, e la traiettoria del suo Bildungsroman appare nettamente come una curva, che attraverso l'esperienza della città, dell'università, dell'ufficio, lo riporta al villaggio, alla solitudine, al lavoro manuale. Se davanti ai primi due film si era potuta richiamare la sovietica trilogia gorkiana, la rottura dello sviluppo unilineare della « carriera » di Apu in questo terzo film reca

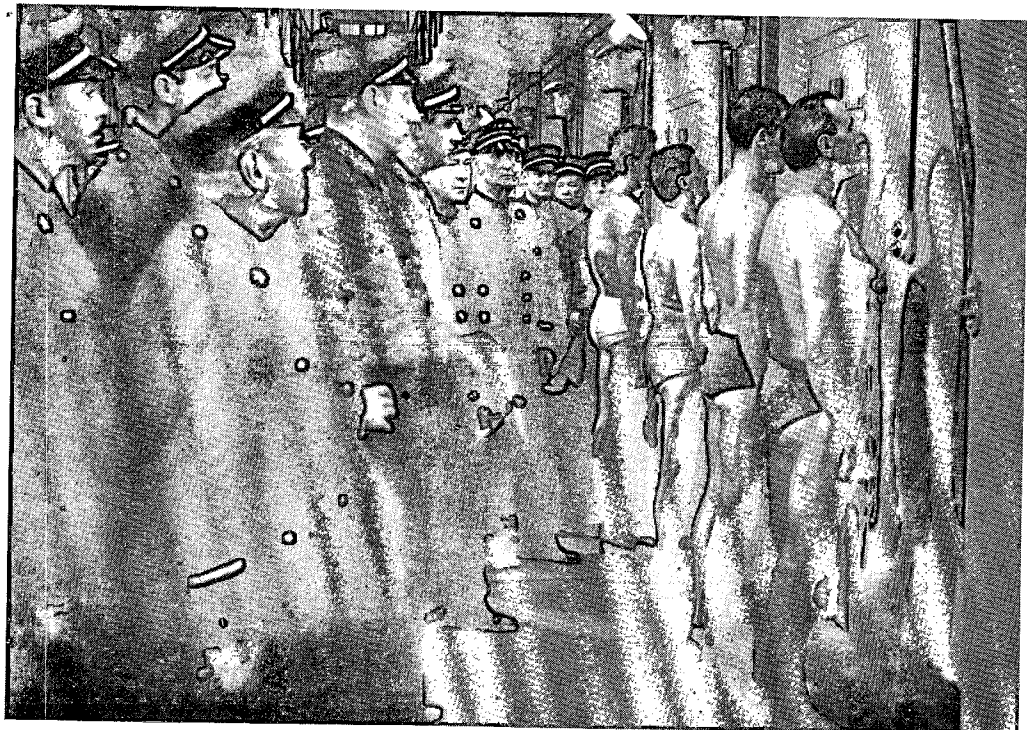
Federico Fellini si intrattiene con gli insegnanti e gli allievi del C.S.C. nel corso della sua recente visita per l presentazione di *La dolce vita*. Gli sono accanto (*da destra nella foto*) Renato May, Leonardo Fioravanti, Marcell Mastroianni, Brunello Rondi e Fausto Montesanti.

A destra: Federico Fellini. *Sotto*: Marcello Mastroianni durante il suo interessante intervento.

Jean Grémillon - *Remorques* (Tempeste, 1939-41). A sinistra: *Lumière d'été* (1942).

JEAN GRÉMILLON - *Le ciel est à vous* (1943). Sotto: *L'amour d'une femme* (L'amore di una donna, 1954).

JACQUES BECKER - *Goupi mains rouges* (La casa degli incubi, 1943). Sotto: *Antoine et Antoinette* (Amore e fortuna, 1947).

JACQUES BECKER - *Rendez-vous de juillet* (Le sedicenni, 1949). Sotto: *Edouard et Caroline* (Edoardo e Carolina, 1951).

Jacques Becker - *Casque d'or* (Casco d'oro, 1952).

Jacques Becker - *Touchez pas au grisbi* (Grisbi, 1954). A lato: *Montparnasse 19* (Montparnasse, 1958).

JACQUES BECKER - *Le trou* (Il buco, 1960).

L'ATTORE NEL CINEMA BRITANNICO - *Funny Faces* di R.W. Paul (1904). *A lato*: Leslie Howard in *Pygmalion* (Pigmalione, 1938) di Anthony Asquith e Leslie Howard. *Sotto*: Charles Laughton in *The Private Life of Henry VIII* (Le sei mogli di Enrico VIII, 1933) di Alexander Korda.

Robert Donat in *The Ghost Goes West* (Il fantasma galante, 1935) di René Clair. *A lato*: Stewart Granger e James Mason in *Fanny by Gaslight* (Il mio amore vivrà, 1944) di Anthony Asquith. *Sotto*: Stewart Granger in *Caesar and Cleopatra* (Cesare e Cleopatra, 1946) di Gabriel Pascal.

Robert Newton in *Hatter's Castle* (Il castello del cappellaio, 1949) di Lance Comfort. *A lato*: Ancora Robert Newton nel ruolo di « Pistola » in *Henry V* (Enrico V, 1944) di Laurence Olivier. *Sotto*: Kay Kendall e Rex Harrison in *The Constant Husband* (Sette mogli per un marito, 1955), di Sidney Gilliat.

David Niven in *Raffles* (Raffles, 1940) di Sam Wood. *Sotto*: Alec Guinness in *Oliver Twist* (Le avventure di Oliver Twist, 1949) di David Lean.

Laurence Olivier — con Jean Simmons — in *Hamlet* (Amleto, 1947) e in *Henry V* (Enrico V, 1944).

SHORTS DI FINE D'ANNO AL CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA - *Camicie sporche* (2º anno) di Fernando Morandi (nella foto Paola Petrini e, dietro, Rosalba Neri). A destra: *Distanze* (2º anno) di Benito Buoncristiani (Romano Ghini). Sotto: *La torraccia* (2º anno) di Giuseppe Ferrara (Virma Onorato, Enrico Salvatore).

Sotto il naso (1º anno) di Laura Di Nola (Bob Beers, Romano Ghini, Raffaella Pelloni, Nguen Long Cuong).

L'ipocrita (1º anno) di Sauro Scavolini (Bruno Scipioni, Fiorella Florentino).

Gerani rossi di Cenerentola (1º anno) di Giancarlo Romitelli (Graziella Granata).

In alto a sin.: *Amore sotto la luna* (2º anno) di Anthony West (Paola Petrini, Enrico Salvatore). Sopra: *Fallimento* (2º anno) di Ahmed Harzallah (Nico Piscitelli). A lato: *Affetto ma niente passione* (2º anno) di Pablo Cabrera (Giorgio Cerioni, Rosalba Neri).

Il cielo è rosso (2º anno) di Don Goon Jang (Fiorella Florentino, Enzo Doria, Laura Menegon).

la lezione di un'esperienza assai più complessa, di una verità dalle vibrazioni più profonde. Per tale motivo questo film di Ray, anche se narrato in un linguaggio più cosmopolita, è in certa guisa il più «indiano», il più autoctono dei tre. Il contesto trito, quotidiano, che avviluppava la fanciullezza e la prima adolescenza di Apu, rivela la sua autenticità, respinge l'affrettata interpretazione di «residuo primitivo» che si poteva avanzare sulla base di Pather panchali *e* Aparajito, *ora che al vertice dell'adolescenza Apu volontariamente ritorna a cercare se stesso in quel medesimo contesto. «Preso a sé», comunque, il film ripresenta la lezione di nobiltà, di misura, che Ray aveva dato nei due films precedenti. Leggiamo che a Venezia non lo si volle proiettare perché era* troppo simile *a quelli. E' buffo — no: è triste — che si rimproveri ad un artista la sua coerenza stilistica, specie quando questa conviva con una armonica crescita espressiva, e con una complessità problematica quali* Apur sansar *chiaramente rivela — o conferma.*

Il film tedesco-occidentale Nasser Asphalt, *di Frank Wisbar, il cui titolo non ha alcun riferimento al contenuto, ha oltre a questa altre sorprese; la maggiore delle quali è che esso inizia come una satira sul mondo dei corrispondenti speciali esteri dei giornali e diventa poi una vicenda con un tema «morale» e con implicazioni sentimentali. Ciononostante c'è abbastanza suspense, humor e melodramma nel film da farne uno spettacolo interessante. Questi elementi si ritrovano principalmente nella trama: Cesar Boyd, un giornalista non più giovane ma tuttora ricco di prestigio e fisicamente attraente, assume come assistente Greg Bachmann (Horst Buchholz). Questi, un giovane pieno di ideali, é assai devoto a Boyd; ma col tempo emerge tra i due un rapporto di rivalità, che precipita con l'arrivo a Berlino di Bettina (Maria Perschy). Boyd trascura alquanto i suoi doveri di corrispondente, e per rifarsene agli occhi di Bettina fabbrica di sana pianta un complesso «scoop», che ha grande successo finché non si sfascia. Bachmann, quando scopre che il suo maestro non solo è pronto a mentire ma accetta la menzogna come parte dell'ordine delle cose, lo pianta e se ne va con Bettina.* Nasser Asphalt *contiene molti elementi di rigore nel film sul mondo del giornalismo; le linee telefoniche ingombre di chiamate da Parigi e da Varsavia, il freddo corrispondente estero nella sua disordinata camera d'albergo — quasi una caricatura del tipo — il contrasto tra il cinismo degli uomini rotti al mestiere e l'idealismo dei principianti. Da segnalare una scena di tumulto, drammaticamente fotografata. La recitazione è buona, specialmente da parte di Gert Frobe (che tratteggia il piacevole carattere berlinese, spiritosamente cinico ma al fondo capace di fedeltà, dell'autista di Boyd) e di Buchholz, che ha verve da vendere, oltre ad una piacevolissima apparenza. Ma forse la vera «star» del film è la Berlino del dopoguerra, mirabilmente ripresa da Helmuth Ashley nelle sue strade, case e macerie.*

Se è vero che — come ci si dice — in Francia si vanno oggi producendo opere di valore «a ripetizione» deve farsi rimprovero alla direzione del Festival di non aver saputo programmare, come unico campione di quella produzione, che lo scadente Toi le venin: *un film fatto in famiglia, visto che Robert Hossein, oltre che scriverlo e dirigerlo vi ha la parte principale, e si serve della consorte Marina Vlady, e della cognata, Odile Versois, per gli altri due*

ruoli centrali. Hossein deve aver cercato di tenere d'occhio il Clouzot di Les diaboliques, *ma resta a rispettosa distanza da tale (non completamente raccomandabile) modello, non riuscendo a dare alcuna psicologica coerenza e credibilità ai personaggi e annoiando lo spettatore con una inconcludente altalena di sfocati colpi di scena.*

Ad un livello ancora più basso si pone Broth of a Boy, *che peraltro proviene da una cinematografia (che noi sappia) assai giovane: quella irlandese. George Pollock dirige qui Barry Fitzgerald, rientrato nella terra d'origine per l'occasione, e un gruppo di attori del già famoso gruppo teatrale dublinese, gli Abbey Players. Oggi come oggi, comunque, né Fitzgerald né gli Abbey Players sono di grande utilità, e il film è una banale commistione di melodramma e di farsa, privo di alcuna luce di originalità o di autentico umorismo, pieno di situazioni scontate, di personaggi risaputi, senza alcuna credibilità narrativa o psicologica. Si salva solo l'ambientazione, in un villaggio irlandese ricreato con grazia, e la recitazione di Harry Brogan, nella parte del «ragazzo» del più-che-centenario Fitzgerald. C'è da augurarsi che in seguito l'Irlanda abbia qualcosa di meglio da presentare.*

Non c'è gran che da segnalare anche a proposito di Snow Queen, *versione americana di un film animato creato in Russia, per la regia di N. Fyodorov, sulla base della fiaba di Andersen. Gli spettatori europei di questo film non avranno gran che da rimpiangere se il prologo americano del film (un* children party *in stile hollywoodiano, con Art Linkletter e un albero di Natale color rosa) non sarà presente nella versione che verrà mostrata loro; c'è da augurarsi che anche il doppiaggio sia migliore di quello dell'edizione americana, dove Sandra Dee, Tommy Kirk e altri forniscono ai personaggi voci non sufficientemente infantili.*

Per suo conto l'edizione originale russa presentava già dei notevoli difetti. L'animazione è di netto sapore disneyano, ma non del Disney più maturo, e senza il piacevole colore proprio di Disney: il colore qui è piuttosto slavato, e raggiunge effetti interessanti solo nella scena autunnale. L'andamento del film risente sfavorevolmente della frequenza con cui una specie di personaggio-coro, il Principe dei Sogni, un gnomo sentimentale, interrompe l'azione proprio quando comincia a diventare interessante. I personaggi principali, Gerda e Kay, sono i più deboli del film: hanno volti inespressivi e movimenti esagerati. La Regina della neve ha tutto l'aspetto di una mannequin per cosmetici. I personaggi più riusciti sono i briganti (benché si comportino troppo come briganti da cartoons*) e la strega solitaria.*

Infame ci è parso il messicano Santa Claus, *il cui autore, René Carona, dimostra ad un tempo la sua povertà d'idee e la oltraggiosamente bassa opinione che ha (a torto) del pubblico infantile cui si rivolge. Un film del genere avrebbe dovuto essere scartato in partenza dalla direzione del Festival; invece se ne è tornato a casa con un premio. Tanto peggio.*

Ad un livello un po' più elevato ci si ritrova col film danese Ung leg, *altra opera che ha la gioventù come proprio tema e proprio «ambiente». Si tratta in questo caso della* jeunesse dorée *di Copenhagen. Il regista, Johannes Allen (non ne sappiamo nulla, ma arrischieremmo volentieri l'ipotesi che è un giovane pure lui, anche se non quanto i suoi protagonisti) pone in con-*

trasto i torbidi e molteplici amori di una diciottenne, Birte, e quello «unico» e limpido d'una diciassettenne, Helle. Si noti che il contrasto è visto non tanto nella misura di abbandono fisico alle passioni in questione, che è totale in entrambi i casi, quanto nelle motivazioni che lo suggeriscono: una torva e perversa noia nel caso di Birte, uno slancio confidente e generoso nel caso di Helle. Anche lo sfondo familiare delle due vicende è costruito da Allen in «parallelo»: l'alienazione in atto tra le figlie e i genitori è ricondotta in entrambi i casi alla distanza che si è creata a suo tempo tra i genitori stessi; anche se la parte in colpa è in un caso la madre, e (per amor di simmetria) il padre nell'altro. Questo schematismo d'impostazione è una delle principali debolezze del film, che su simili basi risulta di un moralismo malconvinto. Anche la descrizione dei modi di vita di questi agiati teen-agers *danesi, dei loro parties, delle loro bravate, dei loro spassi, è superficiale e semplicistica, col suo ovvio catalogo di simboli d'identità: il jazz, il whisky, la velocità, la fraseologia americaneggiante.*

La Polonia presentava Lotna, *terzo film di Andrzej Wajda. Le prove di sé che Wajda aveva dato in* Kanal *e* Ceneri e diamanti *suggerivano aspettazioni che* Lotna *non ha soddisfatto. «Lotna» (Svelta) è il nome d'una cavalla miracolosamente caduta nelle mani d'una compagnia di cavalleggeri polacchi agli inizi della seconda guerra mondiale; e l'animale, che in breve concentra su di sé le attenzioni e le cure di tutta la compagnia, dovrebbe costituire l'eroina del film; ma Wajda non riesce a tenerla egli stesso al centro delle proprie attenzioni, e disperde l'azione in ramificazioni che non aggiungono credibilità alla vicenda. Sfuocata ad esempio è la storia del giovane ufficiale che poco tempo dopo le nozze si fa ammazzare nel tentativo di mettere Lotna al sicuro dal fuoco nemico; e la colpa qui è principalmente dell'implausibile personaggio della moglie, che tra l'altro appare più vecchia dell'ufficiale di almeno una decina d'anni. Improbabile appare anche che la compagnia si sposti da una sontuosa villa ad un'altra ancora più sontuosa; che si lanci alla carica (in una sequenza che ricorda* Henry V*) contro dei carri armati. I meriti del film vedremmo nel nervoso montaggio, specialmente efficace nei passaggi da un episodio all'altro, e nella fotografia. Jerzy Lipman, il fotografo, impiega bene il colore, gli sfondi autunnali, e compone interessanti inquadrature su più piani, di notevole effetto anche quando risapute (come quella dei cavalleggeri che si stagliano contro il cielo). Si ha l'impressione curiosa che Lipman abbia inteso contrastare il passo, con la sua fotografia, alle eccessive tonalità sentimentali di varie scene: al goffo umorismo paesano delle nozze, all'insistita pietà del funerale, alla dominante atmosfera patriottica che pervade il film.*

Dei due films cinesi prodotti a Hong-Kong presentati al Festival abbiamo veduto solo Chiang shan mei jen, *che all'ultimo festival del film asiatico (Kuala Lampur) aveva riportato sei premi. Li Han Hsiang narra qui, in technicolor, la leggenda d'un giovane imperatore cinese che nel darsi bel tempo in una remota parte del reame, seduce una giovane ostessa, si diparte da lei con promesse d'amore, la dimentica, apprende di avere avuto un figlio, la chiama presso di sé, ed ha appena il tempo d'abbracciarla prima che essa muoia stremata dalle fatiche del viaggio. Malgrado la sua piattezza narrativa, il film si potrebbe forse vedere senza gran danno se non fosse per la frequenza*

con cui la protagonista si abbandona ai suoi sogni e rimpianti nel canto, arrestando totalmente l'azione e affliggendo lo spettatore. Ciò — ci si dice — non fa che confermare l'autenticità d'ispirazione del film, fermo ai canoni della narrativa popolare orientale; ma questo non rende meno indigeribile lo spettacolo e meno penosa l'incapacità, in Li Han-Hsiang, di creare scorci temporali e spaziali col montaggio (ci riesce solo in una sequenza di raccordo; per il resto questa fondamentale risorsa sintetica del «mezzo» è ignorata).

Per contro Akira Kurosava conferma in La fortezza nascosta *la perfetta padronanza delle risorse espressive del cinema che rivelò per la prima volta al pubblico occidentale in* Rashomon. *Questo nuovo film, per vari versi inferiore a quello, è essenzialmente un incrocio tra il western e il jidai-geki (dramma in costume), quale Kurosawa aveva già tentato, con maggior successo, in* I sette samurai. La fortezza nascosta, *che soffre di implausibilità e di eccessiva lunghezza (si ha l'impressione che Kurosawa abbia provato a scartare vari «finali», salvo poi ricucirli tutti insieme, dando così continui sussulti allo spettatore), è centrato sulle figure di un generale alla Douglas Fairbanks, beninteso interpretato da Toshiro Mifune (che si sbarazza, con una mano sola, di incredibili numeri di nemici), di una principessina che va in giro travestita da ragazzo, e di due codardi e avidi buffoni, Tahei e Matashichi, che vanno in guerra per far bottino e ne escono assai malconci, cadendo nelle mani di un nemico dopo l'altro, in una quasi surrealistica successione d'orrori; le loro traversie sono uno dei temi più importanti del film. In quest'opera la cui maggior debolezza è — ripetiamo — dovuta alla mancanza di credibilità, Kurosawa ha daccapo dimostrato la sua capacità di utilizzare temi figurativi derivanti da tradizioni diverse, da Hollywood, al proprio* Rashomon *(vedi la fuga nella foresta e uno splendido duello), oltre ad una notevole inventività plastica (vedi l'uso espressivo di sovra-esposizioni). Ne riesce, alla fin fine, un «western» dotato di assai maggiore vitalità e grazia della maggior parte di quelli prodotti in Occidente.*

Teleutao psemma *(Grecia) è il quarto film di Michael Cacoyannis, l'autore di «Stella», e il terzo in cui si serve di Ellie Lambetti come protagonista. Questa interpreta Chloe, figlia unica d'un industriale ateniese prossimo alla bancarotta, che decide di sacrificare i suoi sentimenti e sposare un ricco e greve corteggiatore per salvare l'industria familiare e le abitudini di lusso care alla madre. Da tale sacrificio la distoglie solo il richiamo d'un dovere più alto e severo, acquisito nei confronti del figlio della domestica, che è rimasta vittima, per un complesso gioco di circostanze, dell'avidità e incomprensione della padrona di casa. C'è parecchio di melodrammatico, e qua e là di grottesco, in questo film: la fine della sventurata domestica, la figura dell'antiquario che conquista il cuore di Chloe ma non può piegarne la volontà d'espiazione. Cacoyannis ha però colto con acutezza l'artificiosa atmosfera dei «quartieri alti» in cui si muove la vicenda, delineato con efficacia la figura della madre, descritto con plausibilità (grazie alla recitazione della Lambetti) lo sforzo attraverso il quale Chloe ritrova la sua integrità.*

Il film olandese, Dorp aan de river, *è opera di Fons Rademakers, che ha in precedenza lavorato con De Sica, Renoir e Bergman. Leggiamo che Berg-*

man a sua volta ha seguito la lavorazione di questo film, che effettivamente rivela in vari tratti un'ispirazione scandinava. Il film, che è interessante e fa porre speranze in Rademakers, risente però della mancanza di una solida struttura narrativa, che dia unità all'azione. Il tema principale è dato dalle reazioni del «villaggio sul fiume» agli atteggiamenti, a volte sconcertanti, del proprio medico condotto, efficacemente interpretato da Max Croiset.

GIANFRANCO POGGI - HARRIET POLT

I nuovi registi del C. S. C.

E' possibile individuare degli interessi precisi, delle personalità, sia pure in formazione, tra i giovani registi che frequentano il Centro Sperimentale, conoscendo i brevi film che essi realizzano al termine di ogni anno accademico? La risposta, con tutti i limiti contenuti nella questione, deve essere affermativa. E' dunque possibile; ma questa possibilità rimane circoscritta agli allievi registi che concludono il loro tirocinio nell'Istituto di cinema. Da qualche anno a questa parte al Centro Sperimentale è diventato consuetudine far realizzare agli allievi di regia, valendosi della collaborazione di quanti frequentano l'Istituto (con qualche eccezione per gli interpreti), degli «shorts» che costituiscono una prova d'esame anche al primo, oltre che al secondo anno di corso. Il primo anno si tratta di un film di circa dieci minuti, utile per un iniziale contatto con una storia, una sceneggiatura, degli attori, dei tecnici, dei mezzi. Pochi minuti, ma talora sufficienti a rivelare qualche embrionale interesse, a indicare delle preferenze. Il secondo anno le possibilità aumentano, il metraggio si allarga, i mezzi sono maggiori, le limitazioni minori. Ed e così che, tenendo conto delle prove del primo anno, quando si è difronte ai saggi finali si può forse cominciare a parlare di «personalità».

Abbiamo così ritrovato, alla loro seconda prova, gli allievi registi — ora diplomati — Giuseppe Ferrara, Benito Buoncristiani e Fernando Morandi. L'anno scorso (parliamo dell'anno accademico 1958-59) essi presentarono dei lavori che, particolarmente per i primi due, hanno senza dubbio affinità di interessi e di modi con i loro «shorts» di diploma. Ferrara diresse Roma 3 giugno '44, *ambientato ai giorni della ritirata delle truppe naziste dalla capitale; Buoncristiani* Non torna la primavera, *breve vicenda di cui era protagonista una cameriera d'una trattoria di quart'ordine la quale vedeva sfumare il piccolo desiderio, importante per lei, di ritornare alla casa lontana per una breve vacanza. Il primo era dunque impegnato con un racconto a carattere decisamente realistico; il secondo invece intimista. Sviluppando nella stessa direzione queste loro preferenze, che indicano chiaramente la derivazione e gli interessi dell'uno e dell'altro, i due giovani registi hanno ora realizzato i loro «shorts» di diploma.*

Con La torraccia *Giuseppe Ferrara ha fatto un film decisamente realista, anzi più precisamente neorealista. Ferrara è uno «specialista» — intendiamo dire il critico, il saggista Ferrara — del cinema neorealista italiano: ne fece la sua tesi di laurea poi ampliata e pubblicata in volume con il titolo «Il nuovo cinema italiano» che fu giudicato la prima opera dedicata al neorealismo su basi di ampia indagine storica. Anche se la storia raccontata è autentica in*

quasi tutti i suoi particolari, è evidente a quali illustri esempi del neorealismo italiano essa si ispiri. Probabilmente si tratta di una derivazione indiretta, frutto non di una precisa scelta di modelli ma della profonda conoscenza e assimilazione di una tematica e soprattutto di uno stile che ha dato al cinema italiano le sue pagine migliori. La torraccia *è la storia di una delle tante famiglie — padre, madre, un bambino piccolo e un altro in arrivo — che giungono nella capitale con la prospettiva di un lavoro e finiscono per vivere di espedienti e di speranze accampandosi nelle disperate « bidonvilles » che sorgono in periferia. Qui, teatro squallido e desolante della storia è un accampamento di baraccati lungo gli archi dell'acquedotto Felice. Pasquale, il capofamiglia, acquista un tugurio situato proprio sotto un diroccato torrione medioevale e ci sistema in qualche modo la moglie e il bambino; ma la torre è pericolante e qualche giorno dopo arriva l'ordine di sgomberare. Si cerca di tirare avanti perché per Pasquale e la sua famiglia non esiste altra soluzione; e la « torraccia », con la sua presenza minacciosa e incombente, sottolinea di continuo la pracarietà di una vita di miseria e di stenti. Ma una notte che un un masso piomba dalla torre sfondando il tetto della baracca, la situazione diventa intollerabile: si troverà una provvisoria sistemazione in una baracca vicina, ma torna troppo presto dal servizio militare il figlio del proprietario, e anche da lì bisogna sfrattare. Non resta che rientrare nella pericolante baracca, dove la giovane sposa partorisce mentre la vecchia torre sovrasta con la sua continua minaccia. Il racconto è punteggiato di notazioni marginali che l'arricchiscono: la strana umanità dei baraccati, i giochi dei bambini, una vecchia superstiziosa che popola la « torraccia » di spiriti e fantasmi, un paesaggio squallido e calcinato ritmato dal continuo passare dei treni sulla vicina ferrovia, che contribuisce a creare a volte una certa atmosfera di « suspense ». Ci sono dei momenti in cui la cura dell'ambientazione distrae dal ritmo del racconto e dal logico svolgimento dei fatti; ma l'approfondimento psicologico dei personaggi è tenuto sufficientemente presente. In altri momenti il desiderio di volgere in chiave simbolica una materia realistica determina qualche lungaggine: così nel finale, quando alla storia logicamente conclusa con il ritorno di Maria, la madre, verso la torre, è stata aggiunta la nascita del bimbo nell'insicuro tugurio. Comunque Ferrara ha saputo ricreare una situazione credibile, sinceramente sentita, e rappresentare l'aspetto più dolente di una precisa condizione umana. La derivazione neorealistica — appendice quasi estemporanea del* Tetto *di De Sica, che rimane l'ultima opera autentica del neorealismo italiano — non ha trattenuto l'autore da un'intima partecipazione alla materia trattata, frutto anche della formula tipo inchiesta (sopraluoghi, vasta documentazione fotografica, interpreti per lungo tempo a contatto con i veri baraccati) che è alla base del lavoro e non ha raffreddato l'ispirazione.* La torraccia *si segnala anche per una certa disinvoltura nella direzione degli attori. Virma Onorato ha dato al personaggio della madre un volto sofferto, segnato dalle privazioni e dall'intima delusione per una condizione che aveva sognato ben altrimenti diversa; Enrico Salvatore, alle prese con il difficile ruolo dell'uomo che deve sostenere la moglie in una situazione della quale il primo ad essere insicuro è lui, convince per la sua misurata recitazione alternando con credibilità delusione e speranze, abbattimento e coraggio, dolcezza e se-*

verità. In parti minori appaiono Romano Ghini, misurato, e Bruno Scipioni, esuberante come sempre. Gli altri personaggi sono tutti — secondo la formula neorealista — « presi dalla vita ». In sostanza fa piacere incontrare un giovane regista che, scostandosi dall'uso del teatro di posa, consueto per gli « shorts » di diploma, esce all'aria aperta, a contatto con la vita, i problemi e i dolori della povera gente, e riesce a renderli in modo convincente. In questa direzione Giuseppe Ferrara pare voglia insistere nei suoi primi contatti con il cinema professionale. Il suo primo documentario avrà per titolo Bambini dell'Acquedotto: *lo suggestionano ancora le immagini dei più piccoli personaggi della* Torraccia, *quelli che danno vita ad alcuni tra i migliori momenti dello « short ».*

Nello stesso ambiente naturale di alcune sequenze del film di Ferrara si svolgono le prime scene dello « short » di Benito Buoncristiani Distanze. *Pietro, un giovane operaio di animo mediocre presto stancatosi della moglie, sta con un'altra donna in uno squallido pic-nic in una campagna segnata dal frequente passaggio di treni — in funzione evidentemente simbolica. Anche questa relazione è trascinata stancamente: il giovane non ha niente da dare a nessuno, e la sua unica preoccupazione è quella di far quattrini, per quanto la sua aridità, la sua passività, il suo scarso entusiasmo costituiscano delle pesanti remore per un qualsiasi risultato anche su un piano puramente materiale. Conosciamo subito anche la moglie. Fa l'infermiera in un ospedale, è domenica e riesce ad avere tutto il pomeriggio libero, pensando di dedicarlo interamente al marito. S'è accorta che Pietro sta allontanandosi da lei, e vorrebbe cercare di salvare dal fallimento il suo matrimonio, di risalire la china dell'incomprensione e vincere la tristezza di una vita a due senza amore. La donna è ancora innamorata del marito, non si rende conto della sua aridità e naturalmente attribuisce la sua freddezza a un'altra relazione, da cui lacrime silenziose, gelosia, impotente dolore. Le « distanze » sono quindi reciproche: di lui verso lei per aridità interiore; di lei verso lui, al contrario, per amore. Trascorre così il pomeriggio domenicale — tipico per gli autori di storie intimiste, come questa, per rendere lo squallore di una vita e di un* ménage *sbagliati — senza che accada nulla, o meglio tra la noia da una parte e un desiderio che svanisce dall'altra. Anche qui dunque — come in* Non torna la primavera *— è un piccolo sogno che cade; ma mentre nello « short » del primo anno Buoncristiani si fermava al senso di tristezza che derivava dalla situazione, in* Distanze *egli se ne serve per approfondire un carattere di donna. In effetti il personaggio dell'infermiera è quello che più lo interessa e assorbe quasi interamente la sua attenzione. Il risultato è lodevole, anche se per accentuarlo il regista è ricorso a significazioni figurative dettate da una certa preziosità di gusto, ma che raffreddano l'andamento del racconto e lo complicano con inutili simbolismi. Alludiamo soprattutto al continuo gioco di personaggi e ambienti visti attraverso il vetro delle finestre, come per accentuare le « distanze » per levare ai personaggi l'umanità del dialogo e trasformarli in una specie di fantasmi che muovono la bocca senza che si odano le loro parole, mentre nello stesso tempo è possibile raccogliere i rumori dell'ambiente di fuori che condiziona quasi la storia, ed è l'ambiente dei tristi isolati popolari di periferia, con le voci delle donne, gli strilli dei bambini, il suono di una radio che esce dalle finestre*

aperte. Lo studio dell'ambiente nel quale i personaggi si muovono e dal quale sono condizionati è uno dei pregi di questo Distanze: *i cortili bui, i bar semivuoti, una periferia anonima nella quale alla fine escono i due protagonisti camminando uno parecchi metri dietro all'altro, mentre senza salutarsi si dirigono in direzioni diverse verso il rispettivo lavoro. Poi ci sono i personaggi di contorno, anzitutto una ragazza — parente dell'infermiera — che vive nella stessa casa. Non ne sono ben date le circostanze esterne, ma il carattere è psicologicamente centrato. E' una specie di piccolo animale senz'anima capace soltanto dei giochi e non delle comprensioni d'amore. Ha un fidanzato (queste ragazze hanno tutte un « fidanzato »), ma è Pietro che lei desidera: lo spia, lo attira nella sua camera, cerca di destare in lui il desiderio, ma non lo capisce, non capisce che lui è uno di quegli uomini che si possono forse avere, ma non si possono conquistare, perché la « conquista » è anche un fatto interiore. L'altra donna vede in lei una rivale, e nella ragazza c'è un momento, uno solo, di autenticità quando dice: « Non è colpa mia se Pietro si è allontanato da te ». Poi ritorna nell'anonimità, e alla fine viene lasciata così, nel limbo della sua superficialità. Fiorella Florentino ha reso questa figura forse in modo un po' sofisticato, ma con l'indolente aggressività, l'animalità ingenua e l'epidermica malizia che il personaggio richiedeva. La protagonista è Tina Gloriani, cui già Buoncristiani aveva affidato il ruolo principale di* Non torna la primavera. *La Gloriani è già un'attrice, convincente, sensibile, che ha dato un volto dolente e sofferto al bel personaggio dell'infermiera delusa nelle sue attese. I suoi primi piani intensi, nei quali è scritto il dolore di una condizione umana, restano tra le cose da ricordare. Romano Ghini (Pietro) ha superato le difficoltà di un personaggio non completamente chiaro e giustificato, con una recitazione uniforme come l'opaca assenza di interiorità che lo caratterizza e lo rende incapace di sviluppi, di alti, di bassi. In secondo piano, Maria Cappellini — nel ruolo dell'amante — ha bene accentuato la tristezza di una relazione senza trasporti. In un ruolo minore, Paola Petrini.*

Le camicie sporche *è probabilmente il meno autentico dei tre « shorts » di diploma. Regista ne è Fernando Morandi, che l'anno scorso avevamo apprezzato per la disinvoltura e l'abilità tecnica — anche nella direzione degli attori — che distinguevano il suo breve film* Club Navarro. *In questo* Camicie sporche *rimane il mestiere, a volte piuttosto maturo; ma la bravura di Morandi, che si manifesta nell'impostazione di certe scene e nella capacità di tenere in pugno gli interpreti, si disperde nell'inutilità della storia, un poliziesco vagamente all'americana, con una città divisa in settori da un'organizzata associazione di trafficanti di sigarette che non tengono troppo conto della vita di uno di loro il quale — al modo degli sciagurati eroi dei film di Rosi — cerca di tirarsi fuori dall'organizzazione per lavorare in proprio e realizzare maggiori guadagni. L'intreccio è complicato da una storia d'amore tra il giovane protagonista e una ragazza ancora sognante e trepida malgrado conosca per filo e per segno la vita che conduce il suo uomo. Il punto di maggiore drammaticità, in questa relazione, si ha in una scena tecnicamente ben congegnata. Luciana, la ragazza, rimasta incinta di Giorgio, il protagonista, trova il coraggio di telefonargli per indurlo a dedicarsi con più amore a lei e gli pone come alternativa la sua partenza con un suo corteggiatore che le ha proposto*

di seguirlo all'estero, verso una vita pulita e agiata. Giorgio sta però, proprio in quel momento, trattando una partita di sigarette di contrabbando in un locale rumoroso, e alterna le trattative con una saltuaria e distratta attenzione a Luciana che sta all'altro capo del filo. Così non sente quando lei gli dice che aspetta un bambino. E' un'incomprensione definitiva perché quando Luciana all'ultimo momento rinuncia a partire con l'altro e ritorna nel covo dei trafficanti, trova Giorgio ucciso per vendetta da un rivale in affari, né potrà far nulla per vendicarlo, presa nel giro della complicità di Giorgio, e sua, nel contrabbando e nel delitto. La storia non era la più adatta a favorire l'approfondimento dei personaggi e, per non parlare delle figure di contorno, quelle stesse di Giorgio e Luciana, malgrado l'impegno degli interpreti, non risultano accettabili e psicologicamente credibili. Paola Petrini ed Enrico Salvatore, i protagonisti, non riescono a dare concretezza ai sentimenti e alla delusione la prima, al cinismo sotto cui si nasconde un rudimentale affetto il secondo. Intorno, il gruppo numeroso e un po' opaco dei trafficanti, tra i quali lo stesso Morandi, una specie di intellettuale che ha tradito la propria vocazione e si compiace di frasi fasulle (« Hai gli occhi più grandi dei piedi » insiste nel dire a tutte le ragazze che incontra). Soltanto Rosalba Neri, nella parte dell'amica di Luciana, riesce — favorita dalla presenza fisica che la impone — a dar colore al suo personaggio di commento femminile alle disavventure della protagonista. La descrizione degli ambienti nei quali si svolge la storia è a momenti azzeccata; in particolar modo la festa in casa dei contrabbandieri all'inizio del film e il locale dove ha luogo la telefonata.

Di varia ispirazione sono gli « shorts » del primo anno: una vivace « tranche de vie » di tre ragazze moderne, un ritratto di giovane in punta di penna, infine una breve satira dei film polizieschi. I gerani rossi di Cenerentola, *di Giancarlo Romitelli, è un simpatico bozzetto piccolo-borghese. E' pomeriggio, presumibilmente di un giorno festivo, e tre ragazze attendono i loro* boy friends *due di esse, Paola e Rosalba, lo fanno con la convenzionale trepidazione e vivacità proprie dell'occasione, si vestono, si preparano, si fanno belle in attesa del segnale consueto, un trillo di campanello, la tromba dell'automobile. Si fanno aiutare da Graziella, che non è la loro donna di servizio, come tengono a precisare, ma lo sembra. Riservata, timida, vestita di un grembiule nero e con un fazzoletto in testa, Graziella le serve come una vera e propria domestica. Poi Paola e Rosalba se ne vanno, non senza aver commiserato l'altra ragazza, poverina, così giovane e inesperta. Uscite loro, però, Graziella si trasforma, e il segnale è un vaso di gerani rossi che mette sul davanzale. Si toglie il grembiule, si ravvia i capelli, si trucca, ed eccola diventata una vamp, sia pure di stampo piccolo-borghese. Uno squillo di campanello, ed entra « lui » che siede sul divano e mette i piedi sul tavolino su cui Graziella serve il whisky (« Che scandalo, ricevere un uomo in casa!... » aveva detto poco prima). Bozzetto vivace, che si segnala per la disinvoltura dell'impostazione e la scioltezza dei movimenti di macchina, oltre che per l'attenta direzione delle interpreti. Paola Petrini e Rosalba Neri sono le due « privilegiate »; particolarmente la seconda (il suo personaggio è più ricco, per un lieve bisticcio col ragazzo che l'è venuta a prendere, per cui rientra improvvisamente in casa) ha modo di mostrare una recitazione spigliata e briosa. « Cenerentola » è Graziella Granata: la sua tra-*

sformazione è rappresentata con sottile evidenza, dalla riservatezza iniziale, bene espressa dalla giovane attrice con la dolcezza del suo bel viso (certi primi piani nei quali si riflette la sua interna reazione ai discorsi fuori campo delle altre), fino alla spregiudicatezza palesata nelle ultime inquadrature, che è intelligentemente contrappuntata dalla musica di Rossini.

L'ipocrita, *di Sauro Scavolini, è il ritratto di un meschino dilettante della doppia vita, un giovanotto timido e affettuoso la sera del fidanzamento con la figlia della sua padrona di casa, nottambulo e scapestrato più tardi, per un veglione che non vuol perdere e al quale partecipa di nascosto dalla fidanzata. A questo saporoso ritratto, reso nel suo squallore dal protagonista Bruno Scipioni con misurata evidenza, corrisponde, dalla parte della ragazza, un certo squilibrio di tono che nuoce al breve racconto. Infatti lei reagisce al «tradimento», che poi non è tale, con una piccola tragedia, quindi trascorre dal pianto al riso con un passaggio troppo brusco. Lo «short» è molto curato nella scenografia e nella fotografia; si devono a questa alcuni intensi primi piani di Fiorella Florentino, particolarmente convincente nella scena in camera del fidanzato, quando ha scoperto la sua piccola verità.*

Sotto il naso *è il titolo dello «short» firmato da un'allieva regista, Laura Di Nola. E' la storia in chiave satirica di un «colpo» al Consolato di Cambogia compiuto sotto gli occhi dei carabinieri. Sono da rilevare, nel breve film, il ritmo e la vivacità del racconto e alcune trovate visive e sonore. Tra gli interpreti sono due allievi registi, Nguen Long Cuong, il protagonista, e Fernando Morandi; la ragazza è la graziosa Raffaella Pelloni, costretta però in un ruolo che è poco più di una presenza; i carabinieri, Romano Ghini e Bob Beers.*

ALBERTO CALDANA

LA TORRACCIA (II anno) — **Regia, sogg e scenegg.**: Giuseppe Ferrara (II anno) - **fot.**: Alberto Papafava (II) - **scenogr.**: Antonio Visone (II) - **cost.**: Adriana Spadaro (I) - **aiuto reg.**: Ahmed Harzallah (II), Don Goon Young (II) - **ass. regia**: François Williams (I) - **segr. di ed.**: Nguen Long Cuong (I) - **operatore**: Demetrio Carambelas (II) - **aiuto op.**: Giulio Spadini (I) - **fot. di scena**: Vittorio Storaro (I) - **interpreti**: Enrico Salvatore (Pietro - II), Virma Onorato (Maria - I), Bruno Scipioni (il congedato - II), Romano Ghini (l'ingegnere - I), Paola Petrini (II), e altri interpreti presi dalla vita.

DISTANZE (II anno) — **Regia, sogg. e scenegg.**: Benito Buoncristiani (II) - **fot.**: Charles Varaschini (II) - **scenogr.**: Antonio Visone (II) - **cost.**: Giorgina Baldoni (I) - **aiuto reg.**: Giancarlo Romitelli (I) - **ass. regia**: Anthony West (II) - **segr. di ed.**: Nguen Long Cuong (I) - **operatore**: Alberto Papafava (II) - **aiuto op.**: Renato Fait (I) - **fot. di scena**: Demetrio Carambelas (II) - **interpreti**: Tina Gloriani (Tina), Romano Ghini (Pietro - I), Fiorella Florentino (Fiorella - I), Giancarlo Tajo (II), Paola Petrini (II), Nicola Piscitelli (II).

LE CAMICIE SPORCHE (II anno) — **Regia, sogg. e scenegg.**: Fernando Morandi (II) - **fot.**: Mario Pastorino (II) - **scenogr.**: Masahisa Yamada (II) - **arred.**: Giorgina Baldoni (I) - **cost.**: Mimisa Alianello (I) - **aiuto reg.**: Svetislav Zamurovic (I) - **ass. regia**: Giancarlo Romitelli (I), François Williams (I) - **segr. di ed.**: Nguen Long Cuong - **operatore**: Joep Königs (II) - **aiuto op.**: Vittorio Storaro (II) - **ass. op.**: Luciano Graffigna (II) - **fot. di scena**: Renato Fait (I) - **interpreti**: Enrico Salvatore (Giorgio - II), Paola Petrini (Luciana - II), Rosalba Neri (II), Bruno Scipioni (II), Lucia Vasilicò (I), Ezio Passadore (I), Dino Salvatore (I), Cillo Sabatini.

I GERANI ROSSI DI CENERENTOLA (I anno) — **Regia, sogg. e scenegg.**:

Giancarlo Romitelli (I) - **fot.**: Luciano Graffigna (II) - **scenogr.**: Antonio Visone (II) - **arred.**: Giorgina Baldoni (I) - **cost.**: Antonia Quilici (I) - **aiuto reg.**: Svetislav Zamurovic (I) - **ass. regia**: Daniel Oropeza (I) - **segr. di ed.**: Nguen Long Cuong (I) - **operatore**: Charles Varaschini (II) - **aiuto op.**: Giulio Spadini (I) - **fot. di scena**: Werner Heilman (I) - **interpreti**: Graziella Granata (Graziella - I), Paola Petrini (Paola - II), Rosalba Neri (Rosalba - II), Fernando Morandi.

L'IPOCRITA (I anno) — **Regia, sogg.** e **scenegg.**: Sauro Scavolini (I) - **fot.**: Mario Pastorino (II) - **scenogr.**: Huynht Thiet (II) - **cost.**: Antonia Quilici (I) - **aiuto reg.**: Jacob Lanb (I) - **ass. regia**: Ahmed Chawky (I) - **segr. di ed.**: Nguen Long Cuong (I) - **operatore**: Luciano Graffigna (II) - **aiuto op.**: Vittorio Storaro (I) - **fot. di scena**: Werner Heilman (I) - **interpreti**: Bruno Scipioni (II), Fiorella Florentino (I), Lea Pupita.

SOTTO IL NASO (I anno) — **Regia, sogg.** e **scenegg.**: Laura Di Nola (I) - **fot.**: Charles Varaschini (II) - **scenogr.**: Antonio Visone (II) - **arred.**: Masahisa Yamada (II) - **cost.**: Adriana Spadaro (I) - **aiuto reg.**: Svetislav Zamurovic (I) - **ass. regia**: Jacob Lanb (I) - **segr. di ed.**: Sonia Friedman (I) - **aiuto op.**: Renato Fait (I) - **fot. di scena**: Werner Heilman - **interpreti**: Nguen Long Cuong (I), Raffaella Pelloni (I), Fernando Morandi (II), Romano Ghini (I), Bob Beers (I).

«*Shorts*» *di diploma degli allievi registi stranieri.*

IL SUO AMORE (II anno) — **Regia**: Alex Goiten - **fot.**: Alberto Papafava (II) - **scenogr.**: Masahisa Yamada (II) - **arred.**: Giorgina Baldoni (I) - **aiuto reg.**: Marcello Ugolini (II) - **ass. regia**: Anthony West (II) - **segr. di ed.**: Pablo Cabrera (II) - **operatore**: Antonio Pérez-Olea (II) - **ass. fot.**: Angelo Fortunas (I) - **fot. di scena**: Demetrio Karambelas (II) - **interpreti**: Nicola Piscitelli (II), Laura Menegon (I).

FALLIMENTO (II anno) — **Regia**: Ahmed Harzallah (II) - **fot.**: Luciano Graffigna (II) - **scenogr.**: H. Thiet (II) - **aiuto reg.**: Don Goon Young (II) - **ass. regia**: Pablo Cabrera (II) - **segr. di ed.**: Anthony West (II) - **operatore**: Charles Varaschini (II) - **aiuto op.**: Antonio Pérez-Olea (II) - **fot. di scena**: Giulio Spadini (I) - **interpreti**: Paola Petrini (II), Nicola Piscitelli (II).

SOTTO LA LUNA (II anno) — **Regia**: Anthony West (II anno) - **sogg.**: tratto da «Una luna per i bastardi» di Eugène O'Neill - **scenegg.**: Anthony West (II) - **fot.**: Joep Königs (II) - **scenogr.**: Antonio Visone (II) - **dir. di prod.**: Predrag Delibasic (II) - **aiuto reg.**: Don Goon Young (II) - **ass. regia**: Pablo Cabrera (II) - **segr. di ed.**: Giuseppe Ferrara (II) - **operatore**: Charles Varaschini (II) - **interpreti**: Paola Petrini (Josie - II), Enrico Salvatore (Tyrone - II).

AFFETTO MA NIENTE PASSIONE (II anno) — **Regia**: Pablo Cabrera (II) - **sogg.**: tratto da «The Moon Is Blue» di F. Hugh Herbert - **scenegg.**: Pablo Cabrera (II) - **fot.**: Demetrio Carambelas (II) - **scenogr.**: Antonio Visone (II) - **dir. di prod.**: Marcello Ugolini (II) - **aiuto reg.**: Anthony West (II) - **segr. di ed.**: Alex Goiten (II) - **operatore**: J. E. Königs (II) - **ass. op.**: Charles Varaschini (II) - **interpreti**: Rosalba Neri (Patty - II), Giorgio Cerioni (Don - II), Anthony West (Professore - II).

LA SIGNORINA GIULIA (II anno) — **Regia, sogg.** e **scenegg.**: Predrag Delibasic (II) - **fot.**: Angelo Fortunas (II) - **dir. di prod.**: Anthony West (II) - **aiuto reg.**: Ahmed Harzallah (I) - **ass. regia**: Pablo Cabrera (II) - **segr. di ed.**: Fernando Morandi (II) - **operatore**: Mario Pastorino (II) - **aiuto op.**: Charles Varaschini (II) - **fot. di scena**: Demetrio Karambelas (II) - **suono**: Ennio Sensi (II) - **interpreti**: Laura Menegon (la signorina Giulia - II), Enzo Passadore (Jean - II).

IL CIELO E' ROSSO (II anno) — **Regia** e **scenegg.**: Don Goong Young (II) - **sogg.**: tratto da «Il cielo è rosso» di Giuseppe Berto - **interpreti**: Fiorella Florentino (I), Enzo Passadore (I), Laura Menegon (I).

I film (*)

The World, the Flesh and the Devil
(La fine del mondo)

R.: Ranald MacDougall - *s.*: Ferdinand Reyher dal libro di Matthew Phipps Shiel - *sc.*: Ranald MacDougall - *f.* (Cinemascope): Harold J. Marzorati - *m.*: Miklos Rozsa - *scg.*: William A. Horning, Paul Groesse - *mo.*: Harold F. Kress - *e. s.*: Lee Le Blanc - *int.*: Harry Belafonte (*Ralph Burton*), Inger Stevens (*Sarah Crandall*), Mel Ferrer (*Benson Thacker*) - *p.*: George Englund per la Sol C. Siegel-Har Bel - *o.*: U.S.A., 1959 - *d.*: M.G.M.

On the Beach
(L'ultima spiaggia)

R.: Stanley Kramer - *s.*: dall'omonimo romanzo di Nevil Shute (ed. Sugar) - *sc.*: John Paxton, James Lee Barrett - *f.*: Giuseppe Rotunno, Daniel Fapp - *e.s.*: Lee Zavitz - *m.*: Ernest Gold - *scg.*: Fernando Carrere - *mo.*: Frederic Knudtson - *int.*: Gregory Peck (*Dwight Towers*), Ava Gardner (*Moira Davidson*), Fred Astaire (*Julian Osborn*), Anthony Perkins (*Peter Holmes*), Donna Anderson (*Mary Olmes*), John Tate (*ammiraglio Bridie*), Lola Brooks (*ten. Hosgood*), John Meillon (*Swain*), Lou Vernon (*Davidson*), Guy Doleman (*Farrel*), Ken Wayne (*Benson*) - *p.*: S. Kramer per la Lomitas - *o.*: U.S.A., 1959 - *d.*: Dear Film.

Un'osservazione marginale va fatta come preambolo: questo nuovissimo genere di cinema americano (i film sull'ipotesi della fine del mondo) non contiene alcun elemento che lo distingua — nella sfera culturale — dal famigerato rinverdire dell'*horror film*. Frutti entrambi dell'angoscia e del commercio (o, meglio, dello sfruttamento mercantile dell'inquietudine diffusa), i mostri che dallo schermo atterriscono il pubblico ingenuo e quelle larve di uomini che attendono in vario atteggiamento la distruzione della terra esercitano un consapevole sopruso sull'animo dello spettatore. Diminuendo in lui la capacità di reagire criticamente a quanto vede e di organizzare in schemi razionali le proprie impressioni, compiono una specie di frode e tentano di ricavarne tutti i possibili vantaggi. Per questo, occorre procedere con diffidenza quando ci si imbatte in film come *The World, the Flesh and the Devil* (La fine del mondo) e *On the Beach* (L'ultima spiaggia). Utili come documenti per una analisi sociologica, tali opere riescono difficili da giudicare fuori dello stretto ambito del costume: il sopruso da cui nascono appare — anche se di nobile origine — quanto mai vincolante.

La fine del mondo (film che segna l'esordio registico di Ranald Mac Dou-

---

(*) Le recensioni che appaiono in questo fascicolo erano da tempo sul tavolo della Redazione. Le pubblichiamo ugualmente perché si riferiscono a film di particolare interesse e anche per non interrompere il discorso critico sulle « novità » cinematografiche che « Bianco e Nero » mensilmente ha condotto e continuerà a condurre. A questo scopo apparirà nel prossimo fascicolo un ampio panorama critico sui film italiani e stranieri apparsi in Italia negli ultimi mesi e di cui « Bianco e Nero » non si è ancora occupata. Tale panorama sarà a cura rispettivamente di Ernesto G. Laura e Tino Ranieri.

gall) vuol essere un appello alla tolleranza razziale. Prodotto e interpretato da Harry Belafonte, risente dei complessi di inferiorità, della nevrastenia e della insicurezza del suo promotore: tocca ed oltrepassa i confini dell'assurdo per amore di tesi. La fine del mondo, che il film rappresenta, diviene il pretesto capzioso per un incontro fra tre personaggi (un negro, una donna bianca che più bianca bionda liliale non potrebbe essere, un uomo bianco e spregevole). Sulla terra non esiste più alcuna forma di vita, solo tre sembrano essere i superstiti dopo la guerra nucleare che ha annientato tutto, e gli incredibili protagonisti passano il loro tempo ad arrovellarsi per un pregiudizio razziale di cui non si comprende — in quelle circostanze — né il senso né lo scopo.

La distorsione mentale dei realizzatori del film fa sì che Ralph (il negro) e Sarah (la bianca) non si gettino nelle braccia l'uno dell'altra quando all'inizio scoprono di essere i soli esseri umani rimasti nella morta New York: in una situazione, cioè, in cui una donna (bianca gialla o nera) avrebbe scaricato la propria tensione nervosa abbracciando anche un lebbroso, se l'avesse trovato. La stessa distorsione mentale impedirà che il negro e la bianca non diciamo si tocchino, ma si sfiorino durante tutto il film, nonostante che si amino; farà comparire al momento opportuno (opportuno drammaticamente, secondo gli abusati canoni dell'interesse spettacolare) un uomo bianco, seduttore da strapazzo, per poter mettere in piedi un duello di maschi che si contendono l'unica donna nel « deserto »; inventerà una soluzione ridicola che vedrà la donna riportare la pace tra gli uomini furiosi, in una sorta di pudico idillio a tre, celebrato con una fraterna stretta di mano ed un volo di bianche colombe spuntato non si sa da dove. Conclusione: il negro è bello, aitante, gentile di animo, rinuncia all'amore e tiene alto l'onore dell'umanità (la quale, comunque, non esiste più); il bianco, avido e meschino, assomma in sé, esemplarmente, tutti i difetti della sua razza per poter avere torto ad ogni costo e sostenere così la tesi del film; la donna, prodigio di stupidità conformistica, si comporta come le virginali fanciulle che erano care alla letteratura per signorine nel primo novecento, e al più ci fa intravvedere — tra gli spessi veli dell'ambiguità generale — la creazione di una bislacca forma di poliandria.

Tutto sommato, *La fine del mondo* è interessante come « spia » della mentalità contorta dell'intellettuale negro negli Stati Uniti. Probabilmente, quello di Belafonte è un caso quasi patologico (dopo *La fine del mondo* ha prodotto e interpretato un altro film « antirazzista » che narra una storia di gangsters bianchi e negri: *Odds Against Tomorrow - Strategia di una rapina* di Robert Wise, 1959), ma nulla esclude che rifletta un atteggiamento generalizzato. In ogni caso, non avendo noi la possibilità di accertare l'esattezza della supposizione, ci limitiamo ad osservare come questo cerebrale antirazzismo di origine negra non costituisca alcun passo avanti rispetto al fanatico razzismo bianco che ancora resiste sulla faccia della terra. E' una tesi d'acqua fresca: passa e non lascia tracce. Non era dunque necessario ricorrere, per tanto poco, ad una guerra nucleare ed alla fine del mondo. L'impegno tecnico del Mac Dougall, lo sforzo compiuto dai modesti attori (accanto a Belafonte agiscono la pallida Inger Stevens, una « stellina » della Metro, e l'inespressi-

vo Mel Ferrer), la cura con cui l'operatore Harold Marzorati tenta di sfruttare il bianco e nero cinemascope per ottenere effetti fotografici non volgari rientrano nel quadro del sopruso emotivo ai danni dello spettatore, di cui s'è parlato in principio. Diventano fatti gratuiti, che si esauriscono alla superficie e non meritano commenti.

Lo stesso sospetto di superficialità pesa sul ben più serio ed impegnato *L'ultima spiaggia* di Stanley Kramer. Un « best seller » di Nevil Shute ha fornito il canovaccio della storia, che è semplicissima. In Australia — l'unica parte della terra dove ancora non sono giunte le radiazioni « liberate » da una guerra nucleare che ha distrutto tutti i belligeranti — gli uomini si apprestano a morire. Sanno che è questione di mesi o di settimane. La nube radioattiva sta scendendo a sud. Quando avrà raggiunto il quinto continente, sarà la fine della vita nel mondo. Il romanzo segue sino al termine le vicende individuali di questi condannati a morte. Ha un andamento povero e dimesso, spezzettato in episodietti banali che possiedono — in qualche punto — la vivacità di una cronaca giornalistica e niente più. Una coppia di giovani sposi, un ufficiale americano comandante di un sommergibile, una donna delusa e cinica, uno scienziato atomico, un ammiraglio australiano occupano quasi tutto lo spazio disponibile. Amano, soffrono, si disperano, trovano infine la pace nel suicidio, prima che li sorprenda l'orribile morte atomica. Questo si suppone avvenga nel 1962.

Un romanzo-perorazione come *On the Beach* conta per le tesi politiche su cui si regge. E qui la tesi è una sola: fate presto con gli accordi per il disarmo se non volete correre il rischio che anche le piccole nazioni costruiscano bombe atomiche e scatenino a cuor leggero una guerra di cui non si potranno né controllare né limitare le conseguenze (Il conflitto che devasta il pianeta nel 1962 è provocato dall'Egitto e dall'Albania). Uomo di non mediocre cultura, Nevil Shute cerca di far propria la disperazione latente nella letteratura contemporanea (all'inizio cita perfino T. S. Eliot: « This is the way the world ends - Not with a bang but a whimper: il mondo finisce così, non con fragore, con un gemito ») ma non ha vera tempra di disperato né possiede la coscienza profonda di un artista. Si vede chiaramente, sin dalle prime pagine, che lo affascina il « fattaccio » più che la sorte dei personaggi. Così il suo intrigo si svolge meccanicamente, a tappe obbligate, con monotonia e fredda esasperazione.

Stanley Kramer — produttore anticonformista e regista di scarsissima vena — non trova di meglio che seguire pedissequamente Shute. Di suo aggiunge una lieve trasformazione della tesi (la condanna ora è generica: tutti sono colpevoli, i grandi e i piccoli), una certa attenzione ai valori formali (accade sempre, agli pseudo-artisti privi di cultura, che scambino l'apparenza per la sostanza), un gusto ancora più pronunciato per le scene che possano colpire o angosciare lo spettatore. Essendo un calcolatore abbastanza preciso, riesce sovente ad ottenere l'effetto voluto. Ricordiamo se non altro la crociera del sommergibile nei mari dell'emisfero boreale, la visita alla raffineria di San Diego, la sosta a San Francisco deserta, la funzione religiosa nella piazza di Melbourne, la morte degli sposi, l'addio di Dwight e Moira, l'inquadratura finale con il monito « Fratello, sei ancora in tempo » (ad evitare questo mas-

sacro inutile). L'effetto c'è, senza dubbio. E' un effetto di *choc* (favorito dalla eccellente fotografia in bianco e nero di Giuseppe Rotunno), che non ha alle spalle alcuna preparazione psicologica attendibile: partendo da una premessa estrema — tutti devono morire entro breve tempo — scatta al momento desiderato, come lo scoppio di una bomba ad orologeria. Ha un potere terrificante, così come lo hanno le scene di un qualsiasi film dell'orrore.

E' lo sbaglio più grave che, con una materia ed un impulso così nobili, si potesse commettere. L'angoscia dello spettatore si traduce in una tensione fisica, inutile ai fini dell'emozione estetica. Ne deriva che tutte le parti in cui Kramer si affida alla caratterizzazione psicologica dei personaggi (nell'attesa di giungere ai nodi della storia) acquistano un tono sciatto e pedestre. La banalità dei rapporti fra Dwight e Moira o fra i due sposi o fra lo scienziato e i suoi interlocutori si dispiega sullo schermo con una evidenza clamorosa. Kramer affoga nel luogo comune peggio di un incallito mestierante: costruisce le sue storie private sulla sabbia del cattivo gusto e vi insiste senza risparmio, in una serie interminabile di incontri superflui. Non si può imputare agli attori (Ava Gardner, Gregory Peck, Fred Astaire, Anthony Perkins e Donna Anderson) la debolezza delle psicologie, giacché i personaggi non fornivano altro che questo. Il regista predica saggiamente ma ricorre — per convincere l'uditorio — a mezzi sleali (le scene di *choc*) o inefficaci (le dozzinali avventure dei protagonisti). Un tema tremendo come questo è finito nelle mani di un romanziere velleitario e di un produttore-regista superficiale e insensibile come impone lo standard commerciale hollywoodiano. Il risultato l'abbiamo sotto gli occhi: piuttosto vigoroso nella veste spettacolare, deprimente nella struttura narrativa.

Forse, possiamo accomunare *La fine del mondo* di Ranald MacDougall e *L'ultima spiaggia* di Stanley Kramer in una considerazione di carattere generale. Sarebbe facile dire (approfittando della citazione fatta da Nevil Shute) che, per temi come questo, occorre la presenza di poeti come Eliot e non di spericolati confezionatori di film come il giovane Mac Dougall o l'industriale Kramer. Ma ciò non significa nulla. V'è dell'altro. Il cinema americano sta ripetendo, in questa occasione, i medesimi errori di prospettiva che ha commesso dinanzi ai molti temi che la cronaca gli offre. Li esamina sempre con la glaciale indifferenza di una macchina da spettacolo, senza misurarne né l'ampiezza né il significato (parliamo del cinema medio, naturalmente, e non degli artisti). Dominato dal feticcio del dramma convenzionale e dalla ossessione del gusto del pubblico (regolarmente equiparato al livello dell'incoscienza infantile), rifiuta l'avventura che lo conduca fuori dalle linee tracciate da sempre. Nulla di male (o poco) se tale stortura si applica al western o al film gangster (diciamo due temi congeniali allo spirito americano): la coincidenza fra temi e convenzione spettacolare avviene quasi sempre, per naturale forza di cose. Ma quando il tema è anticonvenzionale, la crisi dei metodi hollywoodiani scoppia in modi addirittura aberranti. Nessun pazzo potrebbe pretendere che una prospettiva culturale come quella dell'angoscia contemporanea e che un tema così alto come la paventata fine del mondo per distruzione atomica siano costretti nell'alveo di un rac-

contino di tono fumettistico. La nobiltà dell'assunto — ripetiamo — subisce, in questo caso, la più grossa delle ingiurie: si svilisce a strumento di spettacolo consueto, a prodotto per la ricreazione di massa. In altre parole, o un tema lo affronti di petto, comprendendo il significato e accettandone tutte le conseguenze, e allora fai opera seria; oppure lo assumi — più o meno consapevolmente— a pretesto, sia per divagazioni estranee al tema stesso (*La fine del mondo*) sia per esercitare una pressione indebita sul pubblico (*L'ultima spiaggia*), e allora ti poni automaticamente fuori della cultura. Quello del cinema americano medio è il secondo caso.

FERNALDO DI GIAMMATTEO

Some Came Running
(Qualcuno verrà)

R.: Vincente Minnelli - *s.*: dal romanzo di James Jones - *sc.*: John Patrick, Arthur Sheekman - *f.* (Cinemascope, Metrocolor): William Daniels - *m.*: Elmer Bernstein - *scg.*: William A. Horning, Urie McCleary - *mo.*: Adrienne Fazan - *int.*: Frank Sinatra (*Dave Hirsh,*) Dean Martin (*Bama Dillert*), Shirley McLaine (*Ginny Moorhead*), Martha Hyer (*Gwen French*), Arthur Kennedy (*Frank Hirsh*), Nancy Gates (*Edith Barclay*), Leora Dana (*Agnes Hirsh*), Betty Lou Keim (*Dawn Hirsh*) - *p.*: Sol C. Siegel per la Sol C. Siegel Production - *o.*: U.S.A., 1959 - *d.*: M.G.M.

Vincente Minnelli è uno dei registi americani maggiormente coccolati dalla capricciosa équipe critica dei *Cahiers du Cinéma*. A *Qualcuno verrà* Philippe Demonsablon, uno dei più caratteristici recensori di quella che ormai viene considerata la « casa madre » della « nouvelle vague », ha dedicato un breve saggio astruso ed entusiastico, citando nell'ordine Rossellini, Tashlin, Reichenbach, Jules Romain, Balzac, Bazin, Canaletto, Cezanne, Sacha Guitry. Il polemico Orson Welles, altro idolo dei *Cahiers,* deve aver dato una grande delusione ai suoi sostenitori parigini quando, richiesto di un giudizio su Minnelli nel corso di un « entretien », ha risposto: « Allons, allons, nous avons une conversation sérieuse. Nous parlons de cinéastes ». Per noi la verità sta, come al solito, fra i due estremi, fra l'entusiasmo di Demonsablon e il disprezzo di Welles. Perché se è vero che Minnelli è un regista preparatissimo, con una grande sensibilità figurativa e una cultura non occasionale, è altrettanto vero che si tratta di un artista profondamente legato alle esigenze dell'industria che serve. Il suo eclettismo, che lo porta dai « musicals » ai film drammatici attraverso le commedie di costume, ha una doppia faccia: da un lato è giusta curiosità d'esperienze sempre nuove, dall'altro acquiescenza ai dettami inesorabili della produzione in serie.

Il Minnelli drammatico, nonostante certi eccessivi consensi suscitati a suo tempo da *Il bruto e la bella,* non è il più interessante: può centrare un risultato medio come in *La tela del ragno,* ma anche scivolare malamente come in *Tè e simpatia*. *Qualcuno verrà* ci sembra l'inevitabile omaggio del cinema al secondo « best-seller » di James Jones, autore commerciabilissimo di *Da qui all'eternità*. Vicino perciò, nonostante la diversa classe dello scrittore, a un fenomeno come *I peccatori di Peyton*. Anche qui c'è la riscoperta d'una città della provincia statunitense, con tutto l'abituale sottofondo di grettezza e di ipocrisia. La denuncia, come di consueto, si ferma nel film agli aspetti melodrammatici ed è fatta in termini sentimentali. In sostanza, pur narrata con sufficiente

abilità, è una vicenda che minaccerebbe di precipitare nella convenzione se non fosse per alcuni particolari felicemente enucleati, che assumono nel film una vita pressoché autonoma. Sul piano formale accenniamo alla sequenza conclusiva nel luna-park, sapientemente ritmata e con un uso del colore che ricorda le finezze di *Un americano a Parigi*. Più risolte del personaggio centrale, palesemente oscillante e autobiografico (per James Jones, naturalmente), sono due figure di fianco, tratte da quella gran riserva di « oucasts », di buoni-cattivi, di angeli caduti, che rappresenta la forza del cinema americano. Dean Martin, l'ubriacone con il cappello in testa e le carte in mano, è ancora una filiazione dell'archetipo John Oakhurst, il giocatore de *I reietti di Poker Flat* di Bret Harte. Troppo romantico per essere vero, ma sorretto dalla comunicativa travolgente di un attore in continua ascesa. Meglio ancora la prostituta di Shirley MacLaine, che almeno fino a un certo punto sfugge alle convenzioni, ha un suo giusto peso di immeritata abiezione. Grande ammiratore della letteratura francese, Minnelli ha certo pensato, nel disegnare questo personaggio, più a Maupassant che a Jones. Questa Ginny potrebbe uscire dalla *Maison Tellier*: è una delle prime « ragazze di vita » del cinema hollywoodiano che sfugge all'idealizzazione moralistica dei censori. Merito anche di un'attrice estrosa e interessante, ricca di fermenti caricaturali e di improvvisi abbandoni.

TULLIO KEZICH

The Sound and the Fury
(L'urlo e la furia)

R.: Martin Ritt - *s.*: dal romanzo omonimo di William Faulkner - *sc.*: Irving Ravetch, Harriet Frank jr. - *f.* (Eastmancolor stampato in De Luxe, Cinemascope): Charles G. Clarke - *m.*: Alex North - *scg.*: Lyle R. Wheeler, Maurice Ransford - *mo.*: Stuart Gilmore - *int.*: Yul Brynner (*Jason*), Joanne Woodward (*Quentin*), Margaret Leighton (*Caddy*), Stuart Whitman (*Charles Busch*), Ethel Waters (*Dilsey*), Jack Warden (*Ben Compson*), Françoise Rosay (*signora Compson*), John Beal (*Howard*), Albert Dekker (*Earl*), Stephen Perry (*Luster*), William Gunn (*T.P.*), Roy Glen (*Job*) - *p.*: Jerry Wald per la 20th Century Fox - *o.*: U.S.A., 1959 - *d.*: Fox.

Gli sceneggiatori di Hollywood continuano a scalare laboriosamente la letteratura nazionale. Non si è mai veduta come in questo periodo una corsa tanto affannosa verso le firme difficili e i romanzi di grande reputazione. Il motto sembra essere: se esiste realmente la crisi del cinema, non si deve poter dire che è crisi di soggetti. Trascorrono sullo schermo affiancati, come in mobili scaffali di biblioteca, Melville e Scott Fitzgerald, Hemingway e Caldwell. Si ricorre ripetutamente persino a William Faulkner, per tanto tempo inviso alla censura d'America; a questo « sudista misterioso », crittografo per eccellenza, ma oscura chiave di tutta la letteratura meridionalistica degli Stati Uniti. Nessuno ha ancora osato riproporre *Santuario,* dopo la dimenticata edizione che ne girò Stephen Roberts nel 1932, *The Story of Temple Drake* (Perdizione); un film tenuto pesantemente sotto controllo dalla produzione, ma non privo d'intuizione e d'orgoglio. E' stato filmato invece « Oggi si vola », con il titolo *The Tarnished Angels* (Il trapezio della vita, 1957). E' stato filmato « Il borgo » romanzo in cui Faulkner è ancora più chiuso e inafferrabile (*The Long Hot Summer* - La lunga estate calda, 1958). Oggi compare *The Sound and the Fury* (L'urlo e la furia, 1959).

Tra le vicende immaginate da

Faulkner è consigliabile addentrarsi affidandosi all'istinto e ai sensi, come nella giungla, e scoprire grado a grado i personaggi attraverso gli odori, i rumori, le mosse ombrose in una vegetazione sconosciuta. E' già stato detto fino alla stanchezza che questa giungla, apparentemente innalzata per i soli personaggi, viene dedicata dallo scrittore soprattutto ai suoi lettori; e la « caccia », che può sembrare esclusivamente una fatica, è in realtà il fine ultimo di Faulkner. Gli indizi che dissemina con parsimonia sul sentiero costituiscono la vera poesia dei suoi libri. Arrivati alla *story,* non troveremo nulla d'importante: fatti delittuosi, odio di generazioni, vanità e decrepitezza. Il meglio stava nel manto opaco dei simboli che Faulkner ci ha costretto a sorpassare.

A sentire chi se ne intende, « L'urlo e il furore » è fra tutti il romanzo più scorbutico e tremendo dello scrittore del Tennessee. La burrascosità delle situazioni si allea all'ermetismo di certe pagine, d'interi capitoli, in cui non si è più in grado di raccapezzarsi. Il centro del dramma — secondo la tecnica abituale di Faulkner — è sempre lontano, molto lontano, fuori del volume. La prima parte del romanzo si svolge nel cervello di un alienato (l'attore Jack Warden del film); la seconda affronta subitaneamente un altro protagonista (l'attore John Beal) e ha luogo molti anni prima della precedente. Solo verso la fine un soggetto tradizionalmente intenso comincia a trasparire, ma si chiude quasi subito con molti interrogativi irrisolti. Con tutto ciò, il groviglio cova una sua inimitabile bellezza, per la quale l'abusato richiamo alla « foresta tropicale » rimane ancora il più pertinente. Il romanzo è pregno di una carnosa esaltazione, di una germinazione multicolore e incessante, che lascia intravvedere tra gli alberi straordinarie apparizioni. Vi è l'urlo e vi è il furore. E nel film?

Il film è buono, se e quando dimentichiamo alle spalle la presenza di Faulkner. Lo erano, nei loro limiti, anche *The Tarnished Angels* e *The Long Hot Summer* (propendiamo ancora per *The Tarnished Angels* di Douglas Sirk, che pur distante dal linguaggio faulkneriano costituiva un saggio soggiogante sull'aviazione « maledetta » costretta a loschi rodei aerei, fermando un attimo particolarissimo dell'America meno nota, quello in cui gli ultimi fuochi del decennio felice si estinguono sotto lo sfacelo della crisi). Faulkner naturalmente non si presta a « divulgazioni » di carattere cinematografico. Tuttavia bisogna dire che « The Sound and the Fury » possiede delle qualità narrative proprie e non si attiene sempre ai puri fatti, per cercare invece una dimensione autonoma, certo non faulkneriana ma neppure banalmente hollywoodiana; forse equidistante da entrambe. Uno slancio anticonformistico è innegabile. Nello stesso tempo, ciò che può dare fastidio nel film, è la sua sicurezza, la sua mancanza di « irregolarità ». Ciò che altrove diverrebbe eventualmente un elogio, rappresenta una riserva per un'opera derivata da William Faulkner. La forsennatezza del romanziere si fa rimpiangere nel momento in cui la vediamo pianificata da alcuni sceneggiatori senza gloria. L'intreccio è messo in ordine fin dove era possibile. Ora esiste un capo e una coda: esiste addirittura un lieto fine, per quanto solo suggerito e differito nel tempo. La riduzione, senza dubbio, è stata solerte; ma « The Sound and the Fury » non è testo, ripetiamo, che guadagni ad essere « spie-

gato » in parole povere. N'esce un Faulkner pausato, un Faulkner basico. Rileggendo il romanzo vedremo che anche l'anticonformismo notato non è quello di un grande scrittore, bensì quello debitamente soppesato del film *Peyton Place* (I peccatori di Peyton, 1958) pure realizzato dallo stesso produttore Jerry Wald, come la pubblicità non ha mancato di ribadire significativamente. Ci accorgeremo, in definitiva, della vittoria della chiosa sul testo, dell'intreccio sull'idea, della pulizia sulla fantasia. E anche di un'altra operazione strategica: la sopraffazione dell'attore sul personaggio. Quelli che nelle prime fasi del romanzo erano i narratori, sono relegati nel film a vaghe apparizioni (il conflitto erotico tra Cathy e Howard, fratello e sorella, è affacciato e ritrattato nel giro d'un dialogo di un minuto). Le manipolazioni avvengono a beneficio del personaggio di Jason (Yul Brynner), portato al primo posto perché il meno « schiacciato dal Sud », e pertanto il più adatto a conferire allo spettacolo energia e vivacità d'azione. Per fortuna, tra gli attori vi sono dei valori genuini, molto robusti, specialmente fra le donne: Joanne Woodward continua a difendere la sua maliziosa inclassificabilità, e Margaret Leighton è alla sua massima prova cinematografica. Il regista Martin Ritt non ha mancato di dare un opportuno risalto all'altro grande protagonista, il Sud americano, molle, con sottovesti bianche, contadini neri e antiche case degli ex coloni francesi che si decompongono dolcemente nell'inerzia come il fantastico palazzo Usher. Il grande quadro possiede in alcune sequenze una vita credibile, colori carichi e ingegnose trovate registiche; ma non si prolunga che di rado nei personaggi, non trova — né cerca — quel congiungimento ideale che aiuterebbe finalmente a decifrare Faulkner. Nei sudisti di Ritt è assente il furore feudale (trasformatosi in Jason in idoleggiante ambizione) e l'urlante emotività nata dalla abitudine ad una terra ricca, inerte e nostalgica come una colonia tradita.

TINO RANIERI

Al Capone
(Al Capone)

R.: Richard Wilson - *s.* e *sc.*: Malvin Wald, Henry F. Greenberg - *f.*: Lucien Ballard - *m.*: David Raksin - *scg.*: Hilyard Brown - *mo.*: Walter Hanneman, Neil Brunnenkant - *int.*: Rod Steiger (*Al Capone*), Fay Spain (*Maureen Flannery*), Murvyn Vye (*Bugs Moran*), Nehemiah Persoff (*Johnny Torrio*), Martin Balsam (*Keely*), James Gregory (*Schaeffer*), Joe de Santis (*Big Jim Colosimo*), Lewis Charles (*Hymie Weiss*), Robert Gist (*O'Banion*), Sandy Kenyon (*Bones Corelli*), Raymond Bailey (*sig. Brancato*), Al Ruscio (*Tony Gennaro*), Louis Quinn (*Joe Lorenzo*), Ron Soble (*Scalisi*), Steve Gravers (*Anselmo*), Ben Ari (*Ben Hoffman*), Peter Dane (*Pete Flannery*) - *p.*: John H. Burrows e Leonard J. Ackerman per la Allied Artists-Burrows-Ackerman Prod., 1959 - *d.*: Lux film.

Party Girl
(Il dominatore di Chicago)

R.: Nicholas Ray - *s.*: Leo Katcher - *sc.*: George Wells - *f.* (Cinemascope, Metrocolor): Robert Bronner - *m.*: Jeff Alexander - *scg.*: William A. Horning, Randall Duell - *mo.*: John McSweeney - *int.*: Robert Taylor (*Thomas Farrell*), Cyd Charisse (*Vicki Gaye*), Lee J. Cobb (*Rico Angelo*), John Ireland (*Louis Canetto*), Corey Allen (*Cookie*), Kent Smith (*Jeffrey Stewart*), Claire Kelly (*Genevieve*), Lewis Charles (*Danny Rimett*), David Opatoshu (*Lou Forbes*), Barbara Lang, Myrna Hansen - *p.*: Joe Pasternak per la Euterpe - *o.*: U.S.A., 1958 - *d.*: M.G.M.

Due film di gangsters giunti quasi contemporaneamente sui nostri scher-

mi, *Il dominatore di Chicago* e *Al Capone,* ci confermano che è venuta l'ora del « revival 1930 ». Gli « anni del venti » stanno cedendo il posto, nello spettacolo e nel gusto del pubblico, ai « thirties », il tempestoso decennio '30-'40. La considerazione è documentabilissima, ma porterebbe a un lungo discorso. Basterà ricordare, in questa sede, il recente allestimento di « Sesso debole » di Bourdet, presentano dalla compagnia De Lullo-Falk-Guarnieri-Valli-Albani nella cornice di una « sophisticated comedy » del primo cinema sonoro. Un segno fra i tanti che anche da noi è lì lì per attecchire la moda degli « anni trenta ». Il sarto St. Laurent, del resto, si ispira ai vecchi abiti della mamma quando cerca di tirare le gonne sopra il ginocchio. La guerra di Spagna, Fred Astaire, il breve regno di Edoardo VIII, il fascismo come folklore sono tornati a essere argomenti di attualità. Basta sfogliare un settimanale o girare il bottone della TV per rendersene conto. A Broadway il « revival » è in pieno svolgimento, con un'evocazione drammatica della vita di Scott Fitzgerald «The Disenchanted» di Schulberg; ma sullo stesso argomento Hollywood ha fatto subito un film, *Beloved Infidel*), un « musical » ispirato al personaggio di Fiorello La Guardia e altri spettacoli di sapore inequivocabile. Che cos'è del resto, *A qualcuno piace caldo,* se non un commovente saluto ai « twenties » colti sul traguardo della crisi economica?

Il film di gangsters ritrova oggi la sua cornice naturale, fa il mito di se stesso. Quando un attore giovane come Steiger affronta sullo schermo il personaggio di Al Capone non deve tener conto soltanto della documentazione relativa a un personaggio storicamente esistito, ma di tutti i ritratti romanzati che lo stesso personaggio e i suoi simili hanno avuto sullo schermo, dal « piccolo Cesare » di Edward G. Robinson allo Scarface di Paul Muni, dal sadico James Cagney al cinico George Raft. Il pompelmo sfregato sul viso del vicino di tavola, il tic della moneta lanciata in aria ritmicamente, perfino la maschera invecchiata di Raft ritornano esplicitamente, anche se in chiave satirica, nel film di Billy Wilder. Ma sono altrettanto presenti a tutti i registi che si accingono oggi a rinnovare una tetra leggenda già ampiamente illustrata dal cinema.

Il dominatore di Chicago e *Al Capone,* che portano rispettivamente la firma di Nicholas Ray e di Richard Wilson, hanno in comune lo scrupolo, in sé lodevolissimo, di non idealizzare i loro tristi eroi. Lo stesso si potrebbe dire di *Faccia d'angelo,* la biografia di Baby-Face Nelson uscita l'anno scorso, e di parecchi recenti film. Il gangster-superuomo frustrato, che da *Le notti di Chicago* di Sternberg attraverso Scarface ucciso dalla polizia sotto l'insegna luminosa dell'agenzia di viaggi arrivava fino all'identificazione con l' « homme traqué » europeo e prevertiano, non è più tollerato. Il cinema tende a spogliarlo del suo alone romantico, lo fa ormai aderire ad attori specializzati nei « cattivi ». Non si arriva alla goffagine di considerare questi fuorilegge come belve senza radici d'umanità, ma neppure si riversa sulle loro infamie una luce magari indiretta di simpatia. Perciò, crediamo, il pubblico accoglie i nuovi film con minor favore e continua a riferirsi ai gangsters del decennio '30-'40 come ai classici del genere.

Al Capone, che illustra in una versione leggermente romanzata le gesta del famoso capo del « sindacato di

Chicago », rappresenta quasi un caso limite per la sobrietà del racconto. Un film freddo, si è detto e scritto: ma proprio perché, salvo qualche brano a effetto, tende alla scrittura notarile di cui parlava Stendhal. E lo specchio abbastanza fedele di un personaggio torvo e sgradevole, nonché l'analisi di un fenomeno morboso ricorrente nella società americana. La ricostruzione è accurata, seria, serrata; il tono è quello, nobilmente didascalico, dei documentari di *March of Time*. Rod Steiger, naturalmente, fa spettacolo a sé per lo sforzo continuo di inserire un Capone umano e plausibile in una cornice che ignora deliberatamente queste dimensioni. Come un tentativo di far della poesia in un articolo di fondo. Sorretto, tuttavia, da un mestiere abilissimo, da un'inventiva inesauribile: e senza nessun tentativo, sia detto a onore dell'interprete, di dar lo sgambetto al significato del film cercando di attirare su Capone una solidarietà che non gli spetta.

Il corrispettivo di Steiger ne *Il dominatore di Chicago* è un immaginario mafioso della stessa epoca impersonato da Lee J. Cobb. Qui il carattere del film consente un ritratto più disteso fuori da ogni premessa da trattato di patologia criminale: Cobb fa un gangster insinuante e diabolico, che alterna la seduzione alla violenza. Le due facce, proprio sul piano di un discorso rigorosamente storicistico, della malavita americana: la corruzione e lo sterminio. In bilico fra questi due aspetti del suo amico e padrone è il protagonista del film, un avvocato imbastito a doppio filo con la malavita: e Robert Taylor rende bene lo sforzo della coscienza che si risveglia. Sappiamo poi che Taylor è succubo dei gangsters perché una ferita alla gamba lo ha menomato e messo al bando della società. Uscirà dalla sua condizione di salariato della malavita grazie all'amore di una ballerina e ai provvidenziali ferri di un chirurgo. Inutile sottolineare quanto c'è di macchinoso in un simile intrigo. Nicholas Ray, sempre disposto a concedere un po' troppo alla volgarizzazione psicanalitica, si è dimostrato buon descrittore di atmosfere. Il suo '30 non sarà ineccepibile sul piano del costume (c'è ancora, nei prodotti delle grandi case, la paura che la moda sorpassata invecchi il film), ma è rivissuto con una notevole sensibilità. Sono belli soprattutto i primi incontri di Robert Taylor e Cyd Charisse, prima di scoprire che solo una gamba offesa separa lui dall'eroismo e che la moralità della « party girl » è intatta come quella di una conversa. I due appaiono infatti, prima delle inevitabili precisazioni moralistiche, insolitamente credibili nel loro miscuglio pressoché inestricabile di bene e di male. Due personaggi complessi, che certo Ray avrebbe voluto avviare a una storia meno convenzionale e a una conclusione meno banalmente ottimistica.

T. Kezich

La loi
(La legge)

R.: Jules Dassin - *s.*: dal romanzo omonimo di Roger Vailland - *sc.*: Jules Dassin - *dial.*: Françoise Giroud, Diego Fabbri - *f.* (Cinemascope): Otello Martelli - *m.*: Roman Vlad - *scg.*: Roberto Giordani in collaborazione con P. Romano e J. D'Ovidio su bozzetti di Mario Chiari - *mo.*: Roger Dwyre - *int.*: Gina Lollobrigida *(Marietta)*, Pierre Brasseur *(Don Cesare)*, Marcello Mastroianni *(l'agronomo)*, Melina Mercouri *(Lucrezia)*, Yves Montand *(Matteo Brigante)*, Paolo Stoppa *(Tonio)*, Teddy Bilis *(il giudice)*, Raf Mattioli *(Francesco Brigante)*, Vittorio Caprioli *(il commissario)*, Lydia Alfonsi *(Giuseppina)*, Gianrico Tedeschi *(il disoccupato)*, Nino Vingelli *(Brandolaccio)*, Bruno Carotenuto *(Balbo)*, Her-

bert Knippenberg *(lo svizzero)*, Marcello Giorda *(il parroco)*, Anna Arena *(la moglie del commissario)*, Luisa Rivelli, Joe Dassin, Edda Soligo, Annamaria Bottini, Franco Pesce - *p.*: Maleno Malenotti e Jacques Bar per la G.E.S.I. Cinematografica - Titanus S.p.a., Roma e Le Group Des Quatres, Parigi - *o.*: Francia-Italia, 1959 - *d.*: Titanus.

Non negheremo mai la nostra simpatia a Jules Dassin, regista appassionato e uomo a sangue caldo, che ama attizzare dentro i suoi film una rabbia segreta e tutti i corrucci di una carriera vagabonda, costretta troppe volte a ricominciare da capo. Dassin, feuilletonista e predicatore, è stato in America autore di alcune opere allucinanti per concretezza di sensazioni come *Brute Force* (La forza bruta, 1947) e *The Naked City* (La città nuda, 1948); in Francia, con *Du rififi chez les hommes* (Rififi, 1955) e *Celui qui doit mourir* (Colui che deve morire, 1957) ha posto in ironica antitesi due aspetti estremi della « disciplina della violenza » con una dovizia di episodi, di caratteri, di emozioni che non abbiamo dimenticato. E' giusto tenere presente tutto ciò commentando il suo film italiano, o semi-italiano, intitolato *La loi* (La legge, 1958) che è probabilmente tra gli infortuni più grossi della sua attività.

Esistono dei registi giramondo per vocazione; altri per forza d'inerzia; altri per ribellione; altri per condanna. Dassin non rientra in alcuna di queste categorie, sebbene — com'è noto — ragioni politiche abbiano spesso presieduto ai suoi trasferimenti. Vorremmo dire che è un viaggiatore a fini di « inserimento », in cerca cioè di poter riconoscere un nucleo geografico ed etnico propizio ai suoi umori e ai suoi progetti più di quanto non lo sia stata la sua terra d'origine. Dassin è sempre stato potenzialmente un europeo, e da europeo intende qualificarsi agli europei. Il suo lavoro da cinque anni a questa parte non si è proposto altro. Forse le terre ruvide e rugose del Sud sono state quelle che più gli hanno rivelato un volto amico; ma ad onta di questo, *La loi* — film nato già sotto molti segni sfavorevoli, ripudiato da più parti prima ancora della realizzazione, camuffato tendenziosamente nei luoghi e nei personaggi — segna una battuta di arresto e lascia ancora dubbia la definizione di un Dassin realmente « mediterraneo ».

La loi era, prima, un romanzo. Un romanzo su padroni e servi nella bassa Italia, pittoresco, intemperante, testimone d'una soggezione secolare e di un umanesimo inerte nel quale anche la saggezza e la tradizione si sono trasformati lentamente in strumenti di asservimento. Il tutto, semplificato in una concupiscenza tutt'occhi e pettegolezzi, animalesca, visionaria, a luce piena; in apparenza trionfante, ma in effetti squallida perché antidoto alla umiliazione, e umiliazione essa stessa. Qui entriamo nella sfera d'azione di Dassin, e possiamo cominciare a comprendere le ragioni del suo interessamento. Vi è particolarmente un suggerimento del romanzo, che deve averlo tentato subito: l'usanza della « passatella » o della « legge » nelle vecchie osterie del meridione, una specie di barbaro gioco della verità in cui i diseredati possono, per un momento, e rispettando le regole, discutere con i loro padroni o ferirli con allusioni maligne o vituperarli addirittura in un crescendo che il vino s'incarica di sollecitare. In un paese in cui i padroni sono « re », e i re si riconoscono per tali, come dice Don Cesare, « perché non si lasciano interrogare mai », è

evidente che fare la legge diventa un affascinante esercizio di vendetta, l'unico modo per porre delle domande. L'odiosità del potere, l'insofferenza alla gerarchia sono sempre state le molle dell'avventura in Dassin. E vi è anche, nelle caratteristiche di *La loi,* bastante equivocità tra concetto di legge e concetto di giustizia perché un individualista amareggiato sia invogliato a servirsene.

Dassin pertanto ha cominciato ad organizzare il film secondo le proprie abitudini. Gremirlo di figure, e poi spezzettare le idee e i significati tra un gran numero di personaggi, nessuno del tutto centrale, nessuno completamente positivo o negativo, ma ciascuno configurato in modo da essere a un dato punto della storia la *presenza decisiva*, per eroismo o malvagità. Ciò giova allo spettacolo (e Dassin è di fatto un regista di spettacoli, dagli inizi) e concede gran varietà di punti di vista, di osservazioni avviate e poi lasciate fruttificare in libertà. *La loi* tuttavia, difettando di un inequivocabile centro drammatico, non si adegua che in minima parte alla tenuta prescrittagli e lascia piuttosto la sensazione di un film aggredito da ogni parte, ma soltanto scalfito e abbandonato in tronco prima che se ne possa trarre una qualsiasi risonanza. Anche ammettendo che le insopportabili interferenze di censura abbiano aggravato la situazione (quel Gargano divenuto Corsica; il cinema avrebbe sempre maggior bisogno di « terre di nessuno » per soggetti sgraditi) è doveroso constatare che la partecipazione di Dassin al nostro Sud è solamente istintiva, d'umore più che di sentimento, di suggestione più che d'intelligenza. Non vi incontriamo neppure il desiderio di chiarirsi le idee sul posto di lavoro, ma esclusivamente il proposito di sviluppare su piano spettacolare, allegorico e scenografico delle idee vagamente percepite su un paese astrattamente affollato e insoddisfatto. I risultati, per quanto artificiosamente forzati (e forzati appaiono quasi tutti gli attori, le mattane d'una Lollobrigida fuori ruolo, la petulanza umoristica di Mastroianni, il modo con cui Pierre Brasseur enfatizza e complica uno dei personaggi fondamentalmente chiari della storia) conducono ad un panorama del tutto sbagliato: il paese degli uomini paghi, inetti e immeritevoli. Questo non è il dramma del nostro Sud. E Dassin, che sa come la pianta dell'ingiustizia e della sopraffazione alligni su tutte le terre, dovrebbe ammettere che la si combatte strappando radici diverse a seconda del paese in cui ci si trova. Leggiamo nella presentazione di Alberto Moravia al suo soggetto *La vendetta,* ambientato in Sardegna (*Cinema Nuovo* N. 137) alcune frasi che sarebbero state assai illuminanti all'atto della preparazione de *La loi*: « ... Non si spiega niente con una condanna pura e semplice; oppure con la rappresentazione partigiana di un mondo diviso in male e bene, in progresso e regresso. La tragedia meridionale consiste nel fatto che lo scontro non è quasi mai tra legge e illegalità bensì tra due leggi, non è mai tra moralità e immoralità bensì tra due morali, non è mai tra società e anarchia bensì tra due società. La tragedia dell'Italia meridionale consiste nel fatto che tutti vi hanno al tempo stesso torto e ragione ».

T. Ranieri

Pot-Bouille
(Le donne degli altri)

R.: Julien Duvivier - *s.*: dal romanzo di Emile Zola - *sc.*: Henri Jeanson, J. Duvivier,

Leo Joannon - *f.*: Michel Kelber - *m.*: Jean Wiener - *scg.*: Léon Barsaq - *mo.*: Madeleine Gug - *int.*: Gérard Philipe *(Octave Mouret)*, Danielle Darrieux *(madame Hédouin)*, Jacques Duby *(Auguste Vabre)*, Jane Marken *(madame Josserand)*, Dany Carrel *(Berthe)*, Anouk Aimée, Henri Vilbert, Danièle Dumont, Jean Brochard, Jacques Grello, Claude Nollier, Georges Cusin, Micheline Luccioni, Gaston Jacquet, Monique Vita, Alexandre Rignault, Judith Magre, Pascale De Boysson, Michèle Grellier, Liliane Ernout, Van Doude, Denise Geuce, Valérie Vivin, Betty Beckers, Sylvie, Olivier Hussenot - *p.*: Robert e Raymond Hakim per la Panitalia-Paris Film - *o.*: Francia, 1957 - *d.*: Globe.

Nessuna meraviglia se oggi, in una revisione di usi, ambienti e climi fine Ottocento in termini di spettacolo cinematografico, Emilio Zola costituisce più che mai una precisa indicazione. In molto Zola, è stato già notato, esiste quasi una sollecitazione del cinema che verrà, per la maturazione degli avvenimenti alla luce di un tempo che trascorre e sopravvanza, per il ricambio costante tra le crisi private dei sordidi eroi Rougon-Macquart e lo sconvolgimento « moderno » delle classi e delle idee. In questo senso la recente *Gervaise* (Gervaise, 1957) di Clément procede con sicurezza sul filo della stessa tradizione culturale cui si alimentava Renoir ne *La bête humaine* (L'angelo del male, 1938), che non sommetteva i personaggi ad una romantica perentorietà del destino ma ne faceva il portato di una concreta condizione umana e sociale. Ben diversamente intendono Zola registi come Carné e Duvivier, tuttora legati ad uno dei moduli più suggestivi del decennio francese anteguerra, il gioco del caso e della fortuna: anti-zoliano per eccellenza, e spesso scarsamente nazionale. Carné ne faceva addirittura la sua chiave di volta in *Thérèse Raquin* (Teresa Raquin, 1953) dove il Fato, in giubbone da motociclista, s'incastrava visibilmente nell'ingranaggio.

Julien Duvivier si è lasciato tentare invece dal soggetto di un altro romanzo, « Pot-Bouille », che permette una interpretazione anche più empirica e può diventare agevolmente, in sua mano, un'ulteriore avventura retta dalla Sorte. E' in certo senso un ritorno alle origini, perché trent'anni fa Duvivier aveva già realizzato uno Zola, *Au bonheur des dames* (Il tempio delle tentazioni), tratto dallo stesso ceppo. Questa volta, a correggere e arricchire la sua esperienza di anziano regista « commerciale », si trova al suo fianco lo sceneggiatore Henri Jeanson, che ha ridotto il romanzo per il cinema e ha riscritto i dialoghi. Facciamo subito il nome di Jeanson e mettiamolo in evidenza accanto a quello di Duvivier, perché si tratta senza dubbio di un appoggio determinante e in definitiva della presenza più responsabile della buona riuscita complessiva del film. Duvivier ha affrontato la storia di Ottavio Mouret, questo piccolo Bel-Ami da bottega, con il piglio quadrato che il suo cinema sfoggia da una quindicina d'anni, da quando cioè si è affievolito in Francia il bagliore del decennio di Pepé le Moko; senza molte pretese, con un culto ancora vivo della forma e con altrettanta indifferenza per i significati morali e psicologici di quanto viene narrato. Per suo mezzo *Pot-Bouille* sarebbe divenuto solo un film agghindato, di misurata affabilità, diligente nelle ambientazioni fine secolo; e, siamo d'accordo, a questi chiari di luna non sarebbe stato poco. Ma poiché la Francia ha già René Clair, e noi abbiamo già veduto *Les grandes manoeuvres* (Grandi manovre, 1956) e *Porte des Lilas* (Quartiere dei lillà, 1957), *Pot-Bouille* avrebbe potuto liberarsi diffi-

cilmente da un sospetto di falsificazione, di comoda eco montata nella memoria di quegli egregi modelli. Grazie ai dialoghi e alla sceneggiatura di Jeanson invece il film ha avuto modo di filtrare il proprio cinismo (e parliamo non tanto del contenuto narrativo, quanto di un cinismo « professionale », tipicamente duvivieriano, consistente nella inguaribile incredulità di fondo che contraddistingue i poligrafi inveterati) in un'ironia più scavata e più civile, che possiede un proprio peso e ha compiuto visibilmente la propria scelta. Zola riveduto sotto forma di balletto galante, uno scherzo libertino deliberatamente meccanicizzato per purificarsi dalla torbida oppressione della pagina originaria. Nulla di straordinariamente nuovo, abbiamo avvertito, nulla di eccezionalmente abile: il risultato tuttavia è assai elegante, anche quando (o proprio quando) si diverte a patteggiare con l'amoralità dei personaggi, descrivendo il più condannabile di tutti, il giovane Monsieur Ottavio tanto amato dalle donne, in termini di paziente simpatia non disgiunta da un tocco di compatimento. In fondo una « ronde » in cui mutano solo le figure femminili e l'uomo è condannato a restare sempre lo stesso, è esperienza che può sbigottire.

Ruota intorno ad Ottavio un confuso mondo di ieri, il calderone di un grande caseggiato parigino, pieno di donne leggere e di mariti pesanti, ferocemente attaccati al negozio e alla « roba ». Tra questi ritratti il mestiere di Duvivier e la malizia di Jeanson hanno campo di muoversi a loro agio, componendo e aggiustando un panorama che è fosco e frivolo allo stesso tempo, e che se non attinge mai la satira possiede però il ritmo agile e la mordace penetrazione della commedia di costume. Gérard Philipe non aggiunge nulla al suo personaggio di seduttore, che cela sotto il romantico aspetto ben precise aspirazioni bottegaie non dissimili da quelle dei mariti che inganna. Pure — mentre scriviamo queste righe — sappiamo che il giovane artista è morto, e vediamo anche il personaggio di Ottavio Mouret, uno dei suoi ultimi, come rivestito delle doti d'impeto, di combattiva e capricciosa franchezza, di variegata e inafferrabile espansione che lo avevano illuminato nelle prove maggiori. Riottoso, guardingo, insoddisfatto il Philipe di *Pot-Bouille* serba però una caratteristica propria rispetto alle altre interpretazioni famose, una caratteristica che ora confrontiamo a cuore stretto: questo, d'ingrigire in personaggi più intimamente vecchi e guasti del proprio aspetto, sotto un volto ancora fanciullesco e già tradito, è l'unico modo d'invecchiare che gli sia stato concesso.

Danielle Darrieux è delle donne conquistate del film la più agguerrita e la più spiritosa. Le altre parti femminili sono rapide apparizioni boccaccesche, ristrette prima dall'economia di scenario, poi dalla censura.

T. Ranieri

Film usciti a Roma dal 1.-IV al 30-IX-'59

a cura di ROBERTO CHITI e ALBERTO CALDANA

(Continuazione e fine dal numero precedente)

Agente confidenziale - v. *The Confidential Agent* (riedizione).
Al Capone - v. *Al Capone.*
Amants, Les - v. *Les amants.*
Amsterdam: operazione diamanti - v. *Operation Amsterdam.*
Appuntamento a Zurigo - v. *Die Zürcher verlobung.*
Appuntamento con il delitto - v. *Un témoin dans la ville.*
Archimede le clochard - v. *Archimède le Clochard.*
Arcipelago in fiamme - v. *Air Force* (riedizione).
Arma del delitto, L' - v. *The Weapon.*
Arrangiatevi!
Arsenico e vecchi merletti - v. *Arsenic and Old Laces* (riedizione).
Assassini della domenica, Gli - v. *Les assassins du dimanche.*
Attenti alle vedove! - v. *That Jane from Maine.*
Bacio dello spettro, Il - *The Return of Dracula.*
Billy il mancino - v. *Son of Billy the Kid.*
Bionda e lo sceriffo, La - v. *The Sheriff of Fractured Jaw.*
Cacciatore del Missouri, Il - v. *Across the Wide Missouri* (riedizione).
Capo della gang, Il; *già*: Mani lorde - v. *The Undercover Man* (riedizione).
Casa degli orrori, La; *o* Dracula nella casa degli orrori - v. *The House of Dracula* (riedizione).
Casa di Madame Korà, La - v. *Méfiez-vous fillettes.*
Casa sul fiume, La - v. *Guinguette.*
Casbah - v. *Casbah* (riedizione).
Centauri, I - v. *Les motards.*
Charlot pericolo pubblico (riedizione).
Ciclops il vampiro: *già*: Il vampiro - v. *Dead Man Walk* (riedizione).
Cielo di fuoco - v. *Twelve O'Clock High* (riedizione).
Cielo giallo, Il - v. *The Yellow Sky* (riedizione).
Cirano di Bergerac - v. *Cyrano de Bergerac* (riedizione).
Clandestina a Tahiti - v. *Le passager clandestin.*
Club di gangsters - v. *No Road Back.*
Come Eva... più di Eva - v. *Our Girl Friday.*
Come prima - v. *For the First Time - Serenade einer grossen Liebe.*
Conquista del West, La - v. *The Plainsman* (riedizione).
Dagli Appennini alle Ande.
Diabolica invenzione, La - v. *Vynàlez Zkàzy.*
Dieci secondi col diavolo - v. *Ten Seconds to Hell.*
Dinne una per me - v. *Say One for Me.*
Dollaro d'onore, Un - v. *Rio Bravo.*
Dominatore di Chicago, Il - v. *Party Girl.*
Due occhi e dodici mani - v. *Do ankhen barah haat.*
Due volti del generale ombra, I - v. *The Two-Headed Spy.*
E' arrivata la felicità - v. *Mr. Deeds Goes to Town* (riedizione).
Eredità selvaggia - v. *Wild Heritage.*
E' sbarcato un marinaio - v. *Onionhead.*
Esecuzione al tramonto - v. *Star in the Dust.*
Evasi dal terrore, Gli - v. *Voice in the Mirror.*
Figli dello spazio, I - v. *The Space Children.*
Figli traditi - v. *Pequeñeces.*
Fine del mondo, La - v. *The World, the Flesh and the Devil.*
Figlio di Alì Babà, Il - v. *Son of Ali Baba* (riedizione).
Frenesia del delitto - v. *Compulsion.*
Frutto del peccato, Il - v. *The Restless Years.*
Furia a Rio Apache - v. *Sierra Stranger.*
Furore sulla città - v. *The Turning Point* (riedizione).
Gigi - v. *Gigi.*
Giorno in Europa, Un.

Giungla d'asfalto - v. *The Asphalt Jungle* (riedizione).
Gangster, amore e una... Ferrari - v. *Never Steal Anything Small.*
Grandi famiglie, Le - v. *Les grandes familles.*
Inafferrabile signor Jordan, L' - v. Mille cadaveri per Mr. Joe.
Inferno sul fondo - v. *Torpedo Run.*
Innamorati in blue-jeans - v. *Blue Denim.*
Insaziabili, Le - v. *Que tant d'amour perdu.*
Io e il generale - v. *The Square Peg.*
Io ti salverò - v. *Spellbound* (riedizione).
Isola stregata degli Zombies, L' - v. *Voodoo Island.*
Là dove il sole brucia - v. *The Young Land.*
Legge del mitra, La - v. *Vite perdute.*
Lupo dei mari, Il - v. *The Sea Wolf* (riedizione).
Magliari, I.
Mani lorde - v. Il capo della gang.
Marciapiedi della metropoli, I - v. *East Side, West Side* (riedizione).
Mare di sabbia - v. *Sea of Sand.*
Meravigliose avventure di Pollicino, Le - v. *Tom Thumb.*
Mezzogiorno di ... fifa - v. *Pardners* (riedizione).
Mille cadaveri per Mr. Joe; *già*: L'inafferrabile signor Jordan - v. *Here Comes Mr. Jordan* (riedizione).
Miniere di Re Salomone, Le - v. *King Solomon's Mines* (riedizione).
Mitsù, peccatrice ingenua - v. *Mitsou.*
Mondo che sorge, Un - v. *Wells Fargo* (riedizione).
Mondo nelle mie braccia, Il - v. *The World in His Arms* (riedizione).
Moralista, Il.
Mostro che sfidò il mondo, Il - v. *The Monster That Challenged the World.*
Nella città la notte scotta; *già*: I trafficanti della notte - v. *Night and the City* (riedizione).
Nel 2000 non sorge il sole - v. *1984.*
Nemico di mia moglie, Il.
Nipote Sabella, La.
Noi siamo due evasi.
Non c'è tempo per morire - v. *No Time to Die.*
Non perdiamo la testa.
Notte del demonio, La - v. *Night of the Demon.*
Notte delle nozze, La; *già*: Tradita (riedizione).
Notti di Lucrezia Borgia, Le.
Obiettivo Butterfly - v. *The Safecracker.*
Occhi che non sorrisero, Gli - v. *Carrie* (riedizione).
Occhio alla palla! - v. *The Caddy* (riedizione).
Onore e sangue.
Operazione Cicero - v. *Five Fingers* (riedizione).
Oppio - v. *To the Ends of the Earth* (riedizione).
Ordet - La parola - v. *Ordet.*
Oro della California, L' - v. *Westbound.*
Ossessione di donna - v. *Woman Obsessed.*
Ottava meraviglia del mondo, L' - v. *Traumstrasse der Welt.*
Pane, amore e Andalusia.
Paracadutisti d'assalto - v. *Paratroop Command.*
Paradiso dei barbari, Il - v. *Wind Across the Everglades.*
Passaporto per l'inferno - v. *Passport to Shame.*
Peccatori guardano il cielo, I - v. *Crime et châtiment.*
Peccatrice del deserto, La.
Peter Voss, il ladro dei milioni - v. *Peter Voss, der Millionendieb.*
Pica sul Pacifico, La.
Piccole donne - v. *Little Women* (riedizione).
Pietà per i giusti - v. *Detective Story* (riedizione).
Pista dei Tomahawk, La - v. *Tomahawk Trail.*
Pistolero dell'Utah, Il - v. *Utah Blaine.*
Porto delle nebbie, Il - v. *Quai des Brumes* (riedizione).
Posto al sole, Un - v. *A Place in the Sun* (riedizione).
Posto delle fragole, Il - v. *Smultronstället.*
Posto in Paradiso, Un - v. *Der Veruntreute Himmel.*
Poveri milionari.
Prigioniera del Sudan, La - v. *Timbuktu.*
Prigioniero di Zenda, Il - v. *The Prisoner of Zenda* (riedizione).
Prima è stata Eva, La - v. *It Started with Eve* (riedizione).
Prima notte, La - v. *Les noces vénitiennes.*
Prima moglie, La - v. Rebecca.
Processo di Norimberga, Il - v. *Wieder Aufgerollt: der Nürnberg Prozess.*
Psicanalista per signora.
Qualcuno verrà - v. *Some Came Running.*
Quando l'inferno si scatena - v. *When Hell Broke Loose.*
Quando l'odio brucia - v. *Les violents.*
Quattrocento colpi, I - v. *Les quatre cents coups.*
Quercia dei giganti, La - v. *Tap Rots* (riedizione).
Questa è la mia donna - v. *Night of the Quarter Moon.*
Questione di pelle - v. *Les tripes au soleil.*
Quota periscopio - v. *Up Periscope!*

Raccomandato di ferro, Il.
Raffiche di mitra - v. *Le port du désir.*
Ragazza e una pistola, Una - v. *My Gun Is Quick.*
Ragazza di Berlino, La - v. *Friederike von Barring.*
Ragazza in nero - v. *To koritsi me ta mavra.*
Ragazzi del juke-box, I.
Rebecca; *già*: La prima moglie - v. *Rebecca* (riedizione).
Re della prateria, Il - v. *These Thousand Hills.*
Resurrezione - v. *Auferstehung.*
Ribelle del West, La - v. *The Redhead from Wyoming.*
Rinnegati del Wyoming, I - v. *Wyoming Renegades.*
Rivolta a Fort Laramie - v. *Revolt at Fort Laramie.*
Ruvido e il liscio, Il - v. *The Rough and the Smooth.*
Sabbie rosse - v. *Along the Great Divide* (riedizione).
Sabbie roventi - v. *Virgin Island.*
Saetta Nera, La - v. *Der Schwarze Blitz.*
Saga dei Forsyte, La - v. *That Forsyte Woman* (riedizione).
St. Louis Blues - v. *St. Louis Blues.*
Sally... e i parenti picchiatelli - v. *Sally and Saint Anne.*
Sceriffa, La.
Sconosciuto nella mia vita, Uno - v. *A Stranger in My Arms.*
Scorticatore, Lo - v. *Der Schinderhannes.*
Segno del falco, Il - v. *The Mark of the Hawk.*
Segretaria tutto fare - v. *Miss Grant Takes Richmond* (riedizione).
Selva dei dannati, La - v. *La mort en ce jardin.*
Sentiero della rapina, Il - v. *Ride a Crooked Trail.*
Senza famiglia - v. *Sans famille.*
Sergente di legno, Il - v. *At War with the Army* (riedizione).
Sergente York, Il - v. *Sergeant York* (riedizione) .
Sette ragazze innamorate - v. *Seven Sweethearts* (riedizione).
Sfida all'O.K. Corral - v. *Gunfight at the O.K. Corral* (riedizione).
Sfida di Zorro, La - v. *The Sign of Zorro.*
Signora non è da squartare, La - v. *Too Many Crooks.*
Signori della foresta, I - v. *Les seigneurs de la forêt.*
Simpatico mascalzone, Un.
Sirena del golfo, La.
Sparviero del mare, Lo - v. *The Sea Hawk* (riedizione).
Soledad.
Spada e la Croce, La.
Sparvieri del Re, Gli.
Spavaldi e innamorati.
Squali del III Reich - v. *U 47-Kapitänleutnant Prien.*
Stalingrado - v. *Hunde, Wollt Ihr Ewig leben?*
Statua che urla, La - v. *Screaming Mimi.*
Stella solitaria - v. *Lone Star* (riedizione).
Stirpe dei vampiri, La - v. *El vampiro.*
Storia del dottor Wassell, La - v. *The Story of Dr. Wassell* (riedizione).
Tartassati, I.
Tarzan e lo stregone - v. *Tarzan's Fight for Life.*
Terra di ribellione - v. *Windom's Way.*
Terrore dei barbari, Il.
Terroristi della metropoli, I - v. *Les suspects.*
Tesoro della Sierra Madre, Il - v. *The Treasure of the Sierra Madre* (riedizione).
Testamento di sangue - v. *Money, Women and Guns.*
Tigre di Eschnapur, La - v. *Das Tiger von Eschnapur.*
Tradita - v. La notte delle nozze.
Trafficanti della notte, I - v. Nella città la notte scotta.
Trappola si chiude, La - v. *Le piège.*
Tre Caballeros, I - v. *The Three Caballeros* (riedizione).
38 Parallelo: Missione compiuta - v. *Pork Chop Hill.*
Trionfo di Zorro, Il - v. *Ridin' the Trail.*
Tunisi Top Secret.
Tunnel dell'amore, Il - v. *The Tunnel of Love.*
Tutti innamorati.
U. 570 Contrattacco siluri - v. *Submarine Seahawk.*
Ultima notte a Warlock - v. *Warlock.*
Ultimo dei Comanches, L' - v. *The Stand at Apache River.*
Uomini e nobiluomini.
Uomo dalla forza bruta, L' - v. *The Wild Party.*
Uomo della valle, L' - v. *New Day at Sundown.*
Uomo del riksciò, L' - v. *Muhomatsu no Issho.*
Uomo senza paura, L' - v. *Man Without a Star* (riedizione).
Vacanze d'inverno.
Valencia - v. *El ultimo cuplé.*
Valle delle mille colline, La - v. *Nor the Moon By Night.*
Vampiro, Il - v. *The Vampire.*
Vampiro, Il - v. Ciclops il vampiro.
Vendetta del dr. K., La - v. *Return of the Fly.*

Vendetta del mostro, La - v. *Revenge of the Creature.*
Vendetta di Frankenstein, La - v. *The Revenge of Frankenstein.*
Vendetta rusticana - v. *Vendette en Camargue.*
Venere indiana - v. *Naked in the Sun.*
Vento di passioni - v. *Raw Wind in Eden.*
Vento di primavera - v. *Vergiss mein nicht.*
Vento si alza, Il - v. *Le vent se lève.*
Verso la città del terrore - v. *A Tale of Two Cities.*
Vertigine - v. *Marjorie Morningstar.*
Viale del tramonto - v. *Sunset Boulevard* (riedizione).
Viale Flamingo - v. *Flamingo Road* (riedizione).
Violetera, La - v. *La violetera.*
Vita a due, La - v. *La vie à deux.*
Vite perdute (La legge del mitra).
X-9 Agente Interpol - v. *Schwarze Nylons - Heisse Nächte.*

ABBREVIAZIONI: *r.* = regìa; *superv.* = supervisione; *s.* = soggetto; *sc.* = sceneggiatura; *adatt.* = adattamento; *dial.* = dialoghi; *f.* = fotografia; *m.* = musica; *scg.* = scenografia; *c.* = costumi; *cor.* = coreografie; *e.s.* = effetti speciali; *mo.* = montaggio; *int.* = interpreti; *p.* = produzione; *p.a.* = produttore associato; *o.* = origine; *d.* = distribuzione.
I giudizi sono stati redatti da Leonardo Autera e Tino Ranieri.

AL CAPONE (Al Capone).
Vedere recensione di T. Kezich e dati in questo numero.

AMANTS, Les (Les amants) di Louis Malle (**d.**: Globe).
Vedere giudizio di E. G. Laura e dati nel n. X-XI, 1958, *pag.* 19, 32 (*Venezia* 1958).

ARCHIMEDE LE CLOCHARD (Archimede le clochard) — **r.**: Gilles Grangier - **s.**: Jean Mancorgé - **sc.**: Albert Valentin, Gilles Grangier, Michel Audiard - **f.**: Louis Page - **m.**: Jean Prodromidès - **scg.**: Jacques Colombier - **mo.**: Jacqueline Thiédot - **int.**: Jean Gabin (Archimède), Darry Cowl, Bernard Blier, Julien Carette, Paul Frankeur, Gaby Bassett, Dora Doll, Jacqueline Maillan, Albert Dinan, Noël Roquevert - **p.**: Filmosonor Intermondia-Pretoria, Parigi-Roma - **o.**: Francia-Italia, 1959 - **d.**: Titanus.

Questo Archimede le clochard *è un film di Jean Gabin, un ritratto d'attore. Come film, ha dei limiti precisi; ma in quanto all'interprete, non ne ha. Che Gabin fosse uno dei grandi attori d'Europa non c'era bisogno che lo ripetesse più nessuno. Ma provare a sessantacinque anni (e Gabin ne dimostra di più) il piacere d'inventare un personaggio che non somiglia ai precedenti, e portarlo avanti e rilevarlo in ogni piega, rompere un « cliché » senza perdere un atomo della propria forza, essere nei panni poco invoglianti d'un vecchio barbone insolente, semplice, buono e faunesco a un tempo, è impegno che pochi uomini del cinema possono permettersi. E la nostra ammirazione per Jean Gabin, talvolta attenuatasi non nei confronti dell'interprete, ma nei confronti del suo cinema ormai tradizionale, trova nuovi argomenti.* Archimede *è un film di Gabin anche perché non possiede, oltre al personaggio, un soggetto. Cosa fanno i* clochards? *Vanno in giro, ficcano il naso, scansano un vigile, scroccano un bicchiere, cercano un letto per la notte. Il film di Gilles Grangier è una passeggiata di questo genere, senza grossi sviluppi, ma densa di pettegolezzi parigini. D'altronde Archimede è un barbone speciale: del vagabondaggio rappresenta la crema, la vetta più dignitosa. Sa trasformarlo in diletto e conosce il gusto della « flânerie » da quell'autentico francese che è. Cita Apollinaire alla signora cui ha riportato un cagnolino per la lauta mancia e riconosce un Utrillo autentico in un batter di palpebre. Lo sappiamo sono dettagli che possono infastidire: ma nell'Archimede-Gabin diventano scherzi strani e quasi segreti. Il barbone non dice, per tutto il film, come sa queste cose, chi è stato prima, se vi è un dramma nelle circostanze che lo hanno spinto sotto i ponti. Sa tutto, sembra dire il ritratto, perché è un uomo vero, un uomo vecchio, un parigino. E anche perché è un ottimista. Questo modulo che pareva impossibile Gabin riuscisse mai a conquistare dopo essere stato tanto a lungo il simbolo di un cinema amaro e perduto, ha germinato un uomo diverso, più diseredato e senza speranza del precedente, ma che riesce a ridere, crede nella fortuna e mostra di conoscere gli antichi tranelli della vita.* (T.R.)

ARRANGIATEVI! — **r.**: Mauro Bolognini - **s.**: dalla commedia « Casa nova... vita nova » di Mario De Majo e Vinicio Gioli - **sc.**: Leo Benvenuti, Piero De Bernardi - **f.**: Carlo Carlini - **m.**: Carlo Rustichelli - **scg.**: Mario Garbuglia,

Gastone Garsetti - **mo.**: Roberto Cinquini - **int.**: Peppino De Filippo (Peppino Armentano), Totò (nonno Illuminato), Laura Adani (mamma Armentano), Maria Cristina Gajoni (Maria Berta), Catia Caro (Bianca), Marcello Paolini (Nicola), Mario Valdemarin (il fotografo), Franca Valeri («Siberia»), Alberto Caprioli (Pino), Achille Majeroni (il nonno slavo), Lola Braccini (sora Gina), Federico Collino (il monsignore), Giusi Raspani Dandolo (la madre slava), Angelo Zanolli (il pugile), Luigi De Filippo (un soldato), Leopoldo Valentini, Arrigo Peri, Antoine Nicos - **p.**: Cineriz - **o.**: Italia, 1959 - **d.**: Cineriz.

Vedere giudizio di E. G. Laura nel prossimo numero.

ASSASSINS DU DIMANCHE, Les (Gli assassini della domenica) — **r.**: Alex Joffé - **s.**: Alex Joffé - **sc.**: Alex Joffé, Gabriel Arout - **f.**: Jean Bourgoin - **m.**: Denis Kiesser - **scg.**: Jacques Paris - **mo.**: Jean Feyte - **int.**: Barbara Laage (Simone), Dominique Wilms (Ginette), Jean-Marc Thibault (Robert Simonet), Paul Frankeur (Paul Simonet) Michel André, Rosy Varte, Guy Decomble, Suzanne Cramer, Joachim Moch, Solange Certain, Jacques Moulières, Georges Poujouly - **p.**: E.D.I.C. - **o.**: Francia, 1956 - **d.**: regionale.

AUFERSTEHUNG (Resurrezione) — **r.**: Rolf Hansen - **s.**: dal romanzo omonimo di Leone Tolstoi - **sc.**: Renato Castellani, Juliane Kay - **f.** (Eastmancolor): Franz Weihmayr - **m.**: Mark Lothar - **scg.**: Robert Herlth, Gottfried Will - **co.**: Arno Richter - **mo.**: Anna Höllering - **co.**: Arno Richter - **int.**: Horst Buchholz (Dimitrij), Myriam Bru (Katia), Antonio Cifariello (Schenbock), Marisa Merlini (Bockova), Edith Mill, Ruth Niehaus, Robert Freytag, Lea Massari, Günther Lüders, Til Kiwe, Jean Murat, Gabrielle Dorziat, Rudolf Rhomberg, Elisabeth Flickenschildt, Ernst Schröder, Lina Carstens, Alma Seidler, Adrienne Gessner, Georg Lehn, E. F. Fürbringer, Tilla Durieux, Roma Bahn, Gerd Brüdern, Arnulf Schröder, Karl Heinz Peters, Vera Comployer, Ado Riegler, Gundel Thormann, Hans Magel, Peter Paul, Heinz Kargus, Karl Lieffen, Otto Brüggemann - **p.**: Bavaria-Rizzoli-Francinex - **o.**: Germania-Italia-Francia, 1959 - **d.**: Cineriz.

Ammesso che certe suddivisioni valgano per i grandissimi scrittori, Resurrezione *è designata dalla critica letteraria come un'opera minore di Leone Tolstoi. Senza dubbio però chi volesse attenersi alle indicazioni fornite dalle riduzioni cinematografiche del romanzo, non potrebbe trovar nulla da ridire su tali riserve. Spogliata dal suo più vigoroso travaglio sociale, limata nelle figure, tradotta in una serie di quadri passionali, la* Resurrezione *del cinema (e questa* Auferstehung *italofrancotedesca in modo particolare) pare dipendere esclusivamente dai soliti sceneggiatori di fegato sano, per i quali una trama d'amore rozzamente impostata è ancora il toccasana numero uno nei confronti del pubblico. Spiace leggere tra i nomi dei riduttori anche quello di Renato Castellani, che tutti conosciamo regista accuratissimo e uomo colto. Ma anche Castellani, in questa circostanza, si è limitato a fare degli «straordinari» in fretta e freddamente. La freddezza di* Auferstehung *di Rolf Hansen non s'incrina mai. E l'evidente sforzo fotografico e scenografico, il giusto livello del colore, gli equilibri aggraziati delle singole inquadrature non fanno che accrescere la dispersione d'un testo che è tutto caldo, generoso, alimentato da una solenne coralità.* (T.R.)

BLUE DENIM (Innamorati in blue-jeans) — **r.**: Philip Dunne - **s.**: dalla commmedia omonima di James Leo Herlihy e William Noble - **sc.**: Edith Sommer, Philip Dunne - **f.** (Cinemascope): Leo Tover - **m.**: Bernard Herrmann - **scg.**: Lyle R. Wheeler, Leland Fuller - **mo.**: William Reynolds - **int.**: Brandon De Wilde (Arthur Bartley), Carol Lynley (Janet Willard), Macdonald Carey (maggiore Bartley), Marsha Hunt (Jessie Bartley), Warren Berlinger (Ernie), Vaugh Taylor (prof. Willard), Nina Shipman (Lillian Bartley), Buck Class (Axel Sorenson), Roberta Shore (Cherie), Mary Young (zia Bidda), William Schallert (vice presidente), Michael Gainey (Hobie), Jenny Maxwell (Marion), Junie Ellis (donna in macchina) - **p.**: Charles Brackett per la 20th Century Fox - **o.**: U.S.A., 1959 - **d.**: Fox.

COMPULSION (Frenesia del delitto) di Richard Fleischer (**d.**: 20th Century Fox).

Vedere giudizio di E. G. Laura e dati nel n. VI, 1959, *pag.* 38, 46 (*Cannes* 1959)

CRIME ET CHATIMENT (I peccatori guardano il cielo) — **r.**: George Lampin - **s.**: da «Delitto e castigo» di Fjodor Dostojewski - **sc. e d.**: Charles Spaak - **f.**: Claude Renoir - **m.**: Maurice Thiriet - **scg.**: Paul Bertrand - **mo.**: Emma Le Chanois - **int.**: Jean Gabin (commissario Gallet), Robert Hossein (lo studente René), Marina Vlady (la prostituta Lili), Gaby Morlay (madre di René) Ulla Jacobsson (Nicole, sorella di René), Bernard Blier (Monestier), Gérard Blain, Julien Carette, Roland Lesaffre, Yvette Etiévant, René Havard, Jacques Dynam, Gabrielle Fontan, Albert Rémy, Lino Ventura - **p.**: Jules Borkon-Champs-Elysées - **o.**: Francia, 1956 - **d.**: regionale.

DAGLI APPENNINI ALLE ANDE — **r.**: Folco Quilici - **s.**: dal racconto omonimo di Edmondo De Amicis, tratto dal «Cuore» - **sc.**: Giuseppe Mangione, Folco Quilici - **f.** (cinepanoramic, technicolor): Tino Santoni, A. G. Paz - **m.**: Franco De Masi - **scg.**: e **c.**: Dario Cecchi - **mo.**: Alberto Galliti, J. Garate, Anna Amedei - **int.**: Marco Paoletti, Eleonora Rossi Drago, Fausto Tozzi, Guillermo Battaglia, Santiago Gomez, Jacinto Herrera, Betto Gianale, Salvatore Fortuna, Mario Baroffio - **p.**: David Film-Mondial Cineproduzione, Roma e Argentina Sono Film, Buenos Aires - **o.**: Italia-Argentina, 1959 - **d.**: Rome.

Semplice e degno film, che rispetta lo spirito del tempo, i buoni sentimenti e la non ipocrita retorica sociale di Edmondo De Amicis. Nel soggetto, alcuni ritocchi che non stridono, in parte suggeriti dalle esperienze del regista Quilici nel documentario: l'unico visibilmente forzato è quello dell'amnesia che colpisce la madre di Marco, un risvolto che ci è parso praticamente inutile, perché operato su un film già concluso. Ma a parte tutto, è finalmente il Dagli Appennini alle Ande *di Quilici un vero esempio di cinema per ragazzi come molte voci hanno voluto affermare? A noi sembra un «intervallo» riposante, gustato dagli adulti. E temiamo che le preferenze infantili si scostino non solo dalle nostre, ma addirittura dall'interesse per il cinema in generale, che esercitò invece tanto peso sugli anni verdi di almeno due generazioni.* (T.R.)

DO ANKHEN BARAH HAATH (Due occhi e dodici mani) di V. Shantaram (**d.**: Cei-Incom).

Vedere giudizio di Gianfranco Poggi e Diana Tina Moya e dati nel n. I, 1959, *pag.* 41, 45 (*San Francisco* 1958).

FRIEDERIKE VON BARRING (La ragazza di Berlino) — **r.**: Rolf Thiele - **s.**: da un romanzo di William von Simpson - **sc.**: Rolf Thiele - **f.**: Werner Krien - **m.**: Friedrich Meyer - **scg.**: Walter Haag, Hans Kutzner - **mo.**: Erwin Marno - **int.**: Nadja Tiller, Carl Raddatz, Martin Held, Hilde Weissner, Dietmar Schönherr, Claus Behrendt, Thilo von Berlepsch, Nora Hagist, Evi Kent, Dieter Straub, Margitta Sonke - **p.**: Filmaufbau - **o.**: Germania Occid., 1956 - **d.**: Lux.

GIGI (Gigi) — **r.**: Vincente Minnelli - **s.**: dal romanzo omonimo di Colette - **sc.**: Alan Jay Lerner - **f.** (Cinemascope, Metrocolor): Joseph Ruttenberg - **m.**: Frederick Loewe - **m. sup.**: André Previn - **scg.**: William A. Horning, Preston Ames - **cost.**: Cecil Beaton - **mo.**: Adrienne Fazan - **int.**: Leslie Caron (Gigi), Maurice Chevalier (Honoré Lachaille), Louis Jourdan (Gaston Lachaille), Hermione Gingold (madame Alvarez), Eva Gabor (Lione d'Exelmans), Jacques Bergerac (Sandomir), Isabel Jeans (zia Alicia), John Abbott (Manuel) - **p.**: M.G.M.-Arthur Freed Prod. - **o.**: U.S.A., 1958 - **d.**: M.G.M.

Vedere giudizio di T. Ranieri nel prossimo numero.

GIORNO IN EUROPA, Un di Emilio Marsili (**d.**: regionale).

Vedere giudizio di L. Autera e dati nel n. X-XI, 1958, *pag.* 65, 66 (*Venezia* 1958, *Sezione informativa*).

GRANDES FAMILLES, Les (Le grandi famiglie) — **r.**: Denys de la Patellière - **s.**: dal romanzo di Maurice Druon - **sc.**: Denys de la Patellière, Michel Audiard - **f.**: Louis Page - **m.**: Maurice Thiriet - **scg.**: René Renoux - **mo.**: Jacqueline Thiedot - **int.**: Jean Gabin (Noël Schoudler), Bernard Blier (Simon), Jean Desailly (François Schoudler), Françoise Christophe (Jacqueline Schoudler), Annie Ducaux (Adele Schoudler), Pierre Brasseur (Lucien Maublanc), Jean Murat, Julien Bertheau, Aimé Clariond, Louis Seigner, Françoise Delbart,

Nadine Tallier, Jean Ozenne, Patrick Millow - **p.**: Jean-Paul Guibert per la Filmsonor-Intermondia Films - **o.**: Francia, 1958 - **d.**: Cineriz.
Vedere giudizio di T. Ranieri nel prossimo numero.

GUINGUETTE (La casa sul fiume) — **r.**: Jean Delannoy - **s.**: Henri Jeanson, Dominique Daudrey - **sc.**: Dominique Daudrey, Henri Jeanson, Jean Delannoy, Mario Forni - **d.**: Henri Jeanson - **f.**: Pierre Montazel - **m.**: Georges Van Parys - **scg.**: René Renoux - **int.**: Zizì Jeanmaire (Renata), Maria Cristina Gajoni (Marisa), Jean-Claude Pascal (Marco), Marie Mexgey (Giulia), Paul Meurisse (il Visconte), Raymond Bussières, Henri Vilbert, Georges Poujouly, Odette Laure, Annette Poivre, Armande Navarre - **p.**: Films Gibé-Franco-London Films, Paris-Continental Prod., Roma - **o.**: Francia, 1958 - **d.**: Cineriz.

Grazie ad alcuni film come La symphonie pastorale (1946) *e* Les jeux sont faits (1947), *come* Dieu a besoin des hommes (1950) *e* Le garçon sauvage (1951), *Jean Delannoy si era qualificato regista di grandi ambizioni, benché, tutto sommato, gli mancasse un'esatta prospettiva personale dei problemi che affrontava ed il suo impegno si risolvesse in un'impressione di bellezza fin troppo esteriormente calcolata. Ma da qualche tempo a questa parte ha ripiegato prima sul film in costume e poi sul poliziesco dei romanzi di Simenon, rinunciando ad ogni altra ambizione che non sia quella di riuscire gradito al grosso pubblico e di dar prova di un abile mestiere. Quest'ultimo si avverte anche nel modesto* Guinguette, *la cui vicenda — un amore che s'intreccia fra una prostituta a riposo ed un bandito specializzato in furti d'automobili — rimanda ad un genere molto in voga nel cinema francese d'anteguerra. Non a caso fra gli sceneggiatori si annovera il vecchio Henri Jeanson, autore anche dei dialoghi, alle sapide battute dei quali si deve, in gran parte, la parziale godibilità del filmetto.* (L.A.)

GUN DUEL AT DURANGO (Duello a Durango) — **r.**: Sidney Salkow - **s. e sc.**: Louis Stevens - **f.**: Maury Gertsman - **m.**: Paul Sawtell, Bert Shefter - **scg.**: William Ross - **mo.**: Robert Golden - **int.**: George Montgomery (Dan), Ann Robinson (Judy), Steve Brodie (Dunston), Bobby Clark (Robbie), Frank Ferguson (sceriffo Howard), Donald Barry (Larry), Henry Rowland (Roy), Denver Pyle (capitano), Mary Treen, Al Wyatt, Red Morgan, Joe Yrigoyen - **p.**: Robert E. Kent per la Peerless Production Inc. - **o.**: U.S.A., 1957 - **d.**: regionale.

GUNFIGHT AT DODGE CITY, The (Duello alla pistola) — **r.**: Joseph M. Newman - **s.**: Daniel B. Ullman - **sc.**: Daniel B. Ullman, Martin M. Goldsmith - **f.** (Cinemascope, De Luxe): Carl Guthrie - **m.**: Hans J. Salter - **scg.**: Serge Krizman - **mo.**: Richard V. Heermance - **int.**: Joel McCrea (Bat), Julie Adams (Pauline), John McIntyre (Doc), Nancy Gates (Lily), Richard Anderson (Dave), Jim Westerfield (rev. Howard), Walter Coy (Ben), Don Haggerty (Regan), Wright King (Billy), Harry Lauter (Ed) - **p.**: Walter M. Mirisch per la Mirisch - **o.**: U.S.A., 1958 - **d.**: Dear.

GUNS, GIRLS AND GANGSTERS (La banda di Las Vegas) — **r.**: Edward L. Cahn - **s.**: Paul Gangelin, Jerome Sackheim - **sc.**: Robert E. Kent - **f.**: Kenneth Peach - **m.**: Buddy Bregman - **scg.**: William Glasgow - **mo.**: Fred Feithans - **int.**: Mamie Van Doren (Vi Victor), Gerald Mohr (Chuck Wheeler), Lee Van Cleef (Mike Bennett), Grant Richards (Joe Dareen), Elaine Edwards (Ann Thomas), John Bear (Steve Thomas), Carlo Fiore (Tony Abbott), Paul Fix (Lou Largo), W. Beal Wong (Mr. Wong) - **p.**: Robert E. Kent per la Imperial Pictures - **o.**: U.S.A., 1958 - **d.**: Dear.

GUNSHIN YAMAMOTO, GENSUI TO RENGO-KANTAI (La battaglia del Pacifico) — **r.**: Toshio Shimura - **s.**: tratto da un periodo della vita dell'ammiraglio Yamamato - **sc.**: Kennosuke Tateoka - **int.**: Shin Saburi (Yamamoto), Ken Utsui, Tadao Takashima, Tamisaburo Wakayama - **p.**: Mitsugi Okura per la Shin Toho - **o.**: Giappone, 1958 - **d.**: Globe.

HARD MAN, The (Lo spietato) — **r.**: George Sherman - **s.**: da un racconto di Leo Katcher - **sc.**: Leo Katcher - **f.** (Technicolor): Henry Freulich - **m.**: Mischa Bakaleinikoff - **scg.**: Carl Anderson - **mo.**: William Lyon - **int.**: Guy

Madison (Steve Burden), Valerie French (Fern Martin), Lorne Greene (Rice Martin), Barry Atwater (George Dennison), Robert Burton (Sim Hacker), Rudy Bond (John Redman), Trevor Bardette (Mitch Willis), Renata Vanni, Rickie Sorenson, Frank Richards, Myron Healey, Robert B. Williams - **p.**: Helen Ainsworth per la Romson Productions - **o.**: U.S.A., 1957 - **d.**: Columbia-Ceiad.

HELL BOUND (Squadra narcotici) — **r.**: William Hole, jr. - **s.**: Richard Landau, Arthur Orloff - **sc.**: Richard Landau - **f.**: Carl E. Guthrie - **m.**: Les Baxter - **scg.**: Jack T. Collis - **mo.**: John Bushelman - **int.**: John Russell, June Blair, Stuart Whitman, Margo Woode, George Mather, Stanley Adams, Gene O'Donnell, Frank Fenton, Virginia De Lee, Dehl Berti, Sammee Tong, Charles Webster, Edward De Roo, Marge Evans, Ann Daro, Frank McGrath, Kay Garrett, Bob Strong, George Mayon, Red Morgan, Dick Standish, William Flaherty, George H. Whiteman, Richard Martin, Jerry Frank, Larry Thor, Scott Peters - **p.**: Howard W. Koch per la Bel Air Prod. - **o.**: U.S.A., 1957 - **d.**: Globe.

HERE COME THE JETS (Arrivano gli aviogetti) — **r.**: Gene Fowler, jr. - **s. e sc.**: Lou Vittes - **f.** (Regalscope): Karl Struss - **f. riprese aeree:** Kay Norton - **m.**: Paul Dunlap - **scg.**: Lyle R. Wheeler, John Mansbridge - **mo.**: Harry Gerstad - **int.**: Steve Brodie (Jim Logan), Lyn Thomas (Joyce Mathews), Mark Dana (Ted Wallach), John Doucette (Ben Randall), Jean Carson (Jean Carter), Carleton Young (Dan Burton), Joseph Turkel (Steve Henley), Vikki Dougan (Blonde), Joseph Hamilton (Pawnbroker), Walter Maslow (Joe) - **p.**: Richard Einfeld per la Associated Producers - **o.**: U.S.A., 1959 - **d.**: Fox.

HIGH COST OF LOVING, The (L'alto prezzo dell'amore) — **r.**: José Ferrer - **s.**: Rip Van Ronkel, Milo O. Frank, jr. - **sc.**: Rip Van Ronkel - **f.** (Cinemascope): George J. Folsey - **m.**: Jeff Alexander - **scg.**: William A. Horning, Randall Duell - **mo.**: Ferris Webster - **int.**: José Ferrer (Jim Fry), Gena Rowlands (Virginia Fry), Joanne Gilbert (Syd Heyward), Jim Backus (Paul Mason), Bobby Troup (Steve Heyward), Philip Oder (Herb Zorn), Edward Platt (Eli Cave), Charles Watts (Baylin), Werner Klemperer (Joseph Jessup) - **p.**: Milo O. Frank, jr. per la M.G.M. - **o.**: U.S.A., 1958 - **d.**: M.G.M.

HONG KONG CONFIDENTIAL (Giungla di spie) — **r.**: Edward L. Cahn - **s. e sc.**: Orville H. Hampton - **f.**: Kenneth Peach - **m.**: Paul Sawtell, Bert Shefter - **scg.**: William Glasgow - **mo.**: Edward Mann - **int.**: Gene Barry (Casey Reed), Beverly Tyler (Fay Wells), Allison Hayes (Elena Martine), Noel Drayton (Owen Howard), Ed Kemmer (Frank Paige), Michael Pate (John Blanchard), Rico Alaniz (Fernando) - **p.**: Robert E. Kent per la Vogue Pictures - **o.**: U.S.A., 1958 - **d.**: Dear.

HORRORS OF THE BLACK MUSEUM (Gli orrori del Museo Nero) — **r.**: Arthur Crabtree - **s. e sc.**: Aben Kandel, Herman Cohen - **f.** (Cinemascope, Eastmancolor):): Desmond Dickinson - **m.**: Gerard Schurmann - **scg.**: Wilfred Arnold - **mo.**: Geoffrey Muller - **int.**: Michael Gough (Edmond Bancroft), Graham Curnow (Rick), June Cunningham, (Joan Berkley), Shirley Ann Field (Angela), Geoffrey Keen (sovrintendente Graham), Gerald Andersen (dott. Ballan), John Warwick (ispettore Lodge), Beatrice Varley (Aggie), Austin Trevor (commissario Wayne), Nora Gordon, Dorinda Stevens, Stuart Saunders, Wanda Godsell, Ingrid Gordon, Garard Green, Howard Greene, Malou Pantera - **p.**: Jack Greenwood per la Herman Cohen - **o.**: Gran Bretagna, 1959 - **d.**: Rank.

HOT SPELL (La tua pelle brucia) — **r.**: Daniel Mann - **s.**: dal lavoro teatrale «Next of Kin» di Lonnie Coleman - **sc.**: James Poe - **f.** (VistaVision): Loyal Griggs - **m.**: Alex North - **scg.**: Hal Pereira, Tambi Larsen - **mo.**: Warren Low - **int.**: Shirley Booth (Alma Duval), Anthony Quinn (Jack Duval), Shirley MacLaine (Virginia Duval), Earl Holliman (Buddy Duval), Eileen Heckart (Fan), Clint Kimbrough (Billy Duval), Warren Stevens (Wyatt), Jody Lawrence (Dora May), Harlan Warde (Harry), Valerie Allen (Ruby) - **p.**: Hal B. Wallis per la Paramount-Hal B. Wallis Production - **o.**: U.S.A., 1958 - **d.**: Paramount.

HOUND OF THE BASKERVILLES, The (La furia di Baskerville) — **r.**: Terence Fisher - **s.**: dal romanzo omonimo di Sir Arthur Conan Doyle - **sc.**:

Peter Bryan - **f.** (Technicolor): Jack Asher - **m.**: James Bernard - **scg.**: Bernard Robinson - **mo.**: James Needs - **cost.**: Molly Arbuthnot - **int.**: Peter Cushing (Sherlock Holmes), Andre Morell (dott. Watson), Christopher Lee (Sir Henry Baskerville), Marla Landi (Cecile), David Oxley (Sir Hugo Baskerville), Miles Malleson (vescovo anglicano Frankland), Francis De Wolff (dott. Mortimer), Ewen Solon (Stapleton), John Le Mesurier (Barrymore), Helen Goss (signora Barrymore), Sam Kydd (Perkins), Judi Moyens (cameriera), Dave Birks (servitore), Ian Hewitson (Lord Kingsblood), Elizabeth Dott (signora Goodlippe), Michael Mulcaster (Selden) - **p.**: Anthony Hinds per la Hammer - **o.**: Gran Bretagna, 1959 - **d.**: Dear.

HUNDE, WOLLT IHR EWIG LEBEN? (Stalingrado) di Frank Wisbar (**d.**: Atlantis).

Vedere giudizio di G. C. Castello e dati nel n. XI, 1959, *pag.* 4, 17 (*Venezia* 1959).

ICE COLD IN ALEX (Birra ghiacciata ad Alessandria) — **r.**: J. Lee-Thompson - **s.**: da un romanzo di Christopher Landon - **sc.**: T. J. Morrison, Christopher Landon - **f.**: Gilbert Taylor - **m.**: Leighton Lucas - **scg.**: Robert Jones - **mo.**: Richard Best - **int.**: John Mills (capitano Anson), Sylvia Syms (infermiera Diana Murdoch), Anthony Quayle (capitano Van der Poel), Harry Andrews (sottufficiale Pugh), Diane Clare (infermiera Denise Norton), Richard Leech (capitano Crosbie), Liam Redmond (generale) - **p.**: W. A. Whittaker per la A.B.P.C. - **o.**: Gran Bretagna, 1958 - **d.**: Euro.

Vedere giudizio di T. Ranieri nel prossimo numero.

IMITATION OF LIFE (Lo specchio della vita) — **r.**: Douglas Sirk - **s.**: dal romanzo di Fannie Hurst - **sc.**: Eleanore Griffin, Allan Scott - **f.** (Eastmancolor): Russell Metty - **m.**: Frank Skinner - **scg.**: Alexander Golitzen, Richard H. Riedel - **mo.**: Milton Carruth - **int.**: Lana Turner (Lora Meredith), John Gavin (Steve Archer), Juanita Moore (Annie Johnson), Sandra Dee (Susie Meredith), Susan Kohner (Sarah Jane), Dan O'Herlihy (David Edwards), Robert Alda (Allen Loomis), Terry Burnham (Susie a 6 anni), Karin Dicker (Sarah Jane a 8 anni), Mahalia Jackson (la cantante, nel ruolo di sé stessa) - **p.**: Ross Hunter per la Universal-International - **o.**: U.S.A., 1959 - **d.**: Universal.

Vedere giudizio di T. Ranieri nel prossimo numero.

I, MOBSTER (La vita di un gangster) — **r.**: Roger Corman - **s.**: dal rom. di Joseph Hilton Smyth - **sc.**: Steve Fisher - **f.** (Cinemascope): Floyd Crosby - **m.**: Gerald Fried, Edward L. Alperson, jr. - **scg.**: Daniel Haller - **mo.**: William B. Murphy - **int.**: Steve Cochran (Joe Santos), Lita Milan (Teresa Porter), Robert Strauss (Black Frankie Udino), Grant Withers (Paul Moran), John Brinkley (Ernie Santos), Wally Cassell (Cherry Nose-Sirago), Lili St. Cyr (la canzonettista), Celia Lovsky, Yvette Vickers, Frank Gerstle, Robert Shayne, John Mylong, Yery Southern - **p.**: Edward L. Alperson e Roger e Gene Corman per la 20th Century Fox - **o.**: U.S.A., 1958 - **d.**: Fox.

INDISCHE GRABMAL, Das (Il sepolcro indiano) — **r.**: Fritz Lang - **s.** e **sc.**: Werner Jörg Lüddecke da un'idea di Thea von Harbou e dall'omonimo romanzo di Richard Eichberg - **f.** (Eastmancolor): Richard Angst - **m.**: Gerhard Becker - **scg.**: Willy Schatz, Helmut Nentwig - **cost.**: Claudia Herberg - **mo.**: Walter Wischniewsky - **int.**: Debra Paget (Seetha), Paul Hubschmid (Berger), Walther Reyer (principe Chandra), Sabine Bethmann, Claus Holm, Guido Celano, Angela Portaluri, René Deltgen, Valery Inkijinoff, Richard Lauffen, Jochen Rockman - **p.**: Arthur Brauner per la C.C.C., Berlino-Régina S.A. Criterion, Parigi-Rizzoli Film, Roma - **o.**: Germania-Francia-Italia, 1959 - **d.**: Cineriz.

ISLAND OF LOST WOMEN (L'isola delle vergini) — **r.**: Frank Tuttle - **s.** e **sc.**: Ray Buffum - **f.**: John Seitz - **m.**: Raoul Kraushaar - **scg.**: Jack Collis - **mo.**: Roland Gross - **int.**: Jeff Richards (Mark Bradley), Venetia Stevenson (Venus), Diane Jergens (Urana), John Smith (Joe Walker), June Blair (Mercuria), Alan Napier (dott. Lujan), Gavin Muir (McBain), George Brand (Garland) - **p.**: Albert J. Cohen per la Jaguar - **o.**: U.S.A., 1957 - **d.**: Warner Bros.

JESSE JAMES' WOMEN (Le amanti di Jess il bandito) — **r.**: Donald Barry - **s.** e **sc.**: D. D. Beauchamp - **f.** (Technicolor): Kenneth Peach - **m.**: Walter

Greene - **mo.**: Burton E. Hayes - **int.**: Don Barry, Jack Buetel, Peggie Castle, Lita Baron, Joyce Rhed, Betty Brueck, Laura Lee, Sam Keller - **p.**: Lloyd Royal e T. V. Garraway per la Panorama Pictures Presentation - **o.**: U.S.A., 1954 - **d.**: regionale.

JEUX DANGEREUS, Les (La strada della violenza) — **r.**: Pierre Chenal - **s.**: dal romanzo «Les gamins du Roi de Sicile» di René Masson - **sc.**: Paul Andreota, Pierre Chenal - **f.**: Marcel Grignon - **m.**: Paul Misraki - **scg.**: René Petit - **int.**: Pascale Audret (Fleur), Alain Delon (Alain), Jean Servais, Joël Flateau, François Simon Bessy, Germaine Montero, Louis Seigner, Yvette Etievant, Judith Magre, Georgette Anys - **p.**: Robert Woog per la Metzger & Woog-Zodiaque Productions-Cino Del Duca - **o.**: Francia, 1958 - **d.**: Cino Del Duca.

JOE BUTTERFLY (Joe Butterfly) — **r.**: Jesse Hibbs - **s.**: dalla commedia di Evan Wylie e Jack Ruge - **sc.**: Sy Gomberg, Jack Sher, Marion Hargrove - **f.** (Cinemascope, Technicolor): Irving Glassberg - **m.**: Joseph Gershenson - **scg.**: Russell A. Gausman - **mo.**: Milton Carruth - **int.**: Burgess Meredith (Joe Butterfly), Audie Murphy (John Woodley), George Nader (serg. Ed Kennedy), Keenan Wynn (Henry Hathaway), Keiko Shima (Cheiko), Fred Clark (Col. E. E. Fuller), John Agar (serg. Dick Mason), Charles McGraw (serg. Jim McNulty), Shinpei Shimazaki (il bambino), Reiko Higa (la falsa Tokyo Rose), Tatsuo Saito (il padre), Chizu Shimazaki (la madre), Herbert Anderson (magg. Ferguson), Eddie Firestone (serg. Oscar Hulick), Frank Chase (Saul Bernheim), Harold Goodwin (col. Hopper), Willard Willingham (soldato) - **p.**: Aaron Rosenberg per la Universal-International - **o.**: U.S.A., 1957 - **d.**: Universal.

JULIE, LA ROUSSE (Julie) — **r.**: Claude Boissol - **s.**: Paul Andreota, Claude Boissol - **sc.**: Paul Andreota, Claude Boissol, Béatrice Rubinstein - **f.**: Roger Felous - **m.**: René-Louis Lafforgue - **scg.**: Robert Guisgand - **mo.**: Louis Devaivre, Madeleine Lagneau - **int.**: Pascale Petit (Giulia la Rossa), Daniel Gélin (Edouard Lavigne/Jean Lavigne), René-Louis Lafforgue (Max), Margo Lion (signora Lavigne), Liliane Patrick, O'Brady, Gabrielle Fontan, Jean Ozenne, Pierre Doris, Jacques Dufilho, Jocelyne Darche - **p.**: Films Matignon-Metzger & Woog - **o.**: Francia, 1959 - **d.**: Euro.

JUVENILE JUNGLE (Giovani gangsters) — **r.**: William Witney - **s. e sc.**: Arthur T. Horman - **f.** (Naturama): Jack Marta - **m.**: Gerald Roberts - **scg.**: Ralph Oberg - **mo.**: Joseph Harrison - **int.**: Corey Allen (Hal McQueen), Rebecca Welles (Glory), Richard Bakalyan (Tick Tack), Anne Whitfield (Carolyn Elliott), Joe Di Reda (Monte), Joe Conley (Duke), Walter Coy (John Elliott), Taggart Casey (ten. Milford) - **p.**: Sidney Picker per la Republic Pictures-Coronado Production - **o.**: U.S.A., 1958 - **d.**: Globe.

KILLER'S KISS (Il bacio dell'assassino) — **r.**: Stanley Kubrick - **s. e sc.**: Stanley Kubrick - **f.**: Stanley Kubrick - **m.**: Gerald Fried - **scg.**: naturale - **mo.**: Stanley Kubrick - **int.**: Frank Silvera (Raphael), Jamie Smith (David Gordon), Irene Kane (Gloria), Ruth Sobotka (la ballerina di danza classica), Jerry Jarret, Mike Dana, Felice Orlandi, Ralph Roberts, Phil Stevenson, Julius Adelman, David Vaughan, Alec Rubin - **p.**: Stanley Kubrick e Morris Bousel per la Minotaur Film - **o.**: U.S.A., 1955 - **d.**: Dear.

Il secondo lungometraggio di Kubrick — realizzato in fase ancora sperimentale nel 1955, *qualche anno prima della matura e sorprendente rivelazione di* Paths of Glory *(Orizzonti di gloria,* 1957*) — risente chiaramente delle esperienze condotte precedentemente dal regista nell'ambito del « fotoreportage ». I motivi d'interesse di* Killer's Kiss *risiedono quasi unicamente nel singolare angolo prospettico in cui viene colta, con impeccabile ed implacabile stile fotografico, una cruda e disadorna realtà. Una New York tanto squallida, in armonia con il totale fallimento dei due protagonisti che in essa si muovono, non ci era mai stato dato di incontrarla sugli schermi. Diversamente il film, per la sua sconnessa costruzione drammatica e per le frequenti ingenuità psicologiche, si presenta come un prodotto alquanto modesto* (L.A.)

KING CREOLE (La via del male) — **r.**: Michael Curtiz - **s.**: dal romanzo « A Stone for Danny Fisher » di Harold Robbins - **sc.**: Herbert Baker, Michael

V. Gazzo - **f.** (VistaVision): Russell Harlan - **m.**: Walter Scharf - **scg.**: Mac Johnson - **mo.**: Warren Low - **int.**: Elvis Presley (Danny Fisher), Carolyn Jones (Ronnie), Walter Matthau (Maxie Fields), Dolores Hart (Nellie), Dean Jagger (sig. Fisher), Liliane Montevecchi (Nina), Vic Morrow (Shark), Paul Stewart (Charlie Le Grand), Jan Shepard (Mimi Fisher), Jack Grinnage (Dummy) - **p.**: Hal B. Wallis per la Paramount-Hall B. Wallis Prod. - **o.**: U.S.A., 1958 - **d.**: Paramount.

KITTY, UND DIE GROSSE WELT (Kitty) — **r.**: Alfred Weidenmann - **s.**: Emil Burri, J. M. Simmel da « Weltkonferenz » di Stefan Donath - **sc.**: Herbert Reinecker - **f.** (Eastmancolor): Helmut Ashley - **m.**: Hans Martin Majewski - **scg.**: Rolf Zehetbauer, Peter Röhrig - **mo.**: Carl Otto Bartning - **int.**: Romy Schneider (Kitty), Karlheinz Böhm, O. E. Hasse, Ernst Schröder, Paul Dahlke, Alice Treff, Peer Schmidt, Ernst Waldow, Ina Peters, Hans Hermann Schaufuss, Wolfgang Völz, Heini Göbel, Willy Rösner, Paul Bös, Michael Andreas, Charles Regnier, Eduard Linkers, Kai S. Seefeld, Rainer Penkert, Fritz Lafontaine, Willi Gatineau - **p.**: Rhombus - **o.**: Germania Occid., 1956 - **d.**: De Laurentiis.

LADRI, I — **r.**: Lucio Fulci - **s.**: Vittoriano Vighi - **sc.**: Marcello Coscia, Nanni Loy, Ottavio Jemma, Marino Onorati, Vittoriano Vighi, Lucio Fulci - - **f.**: Manuel Berenguer - **m.**: Carlo Innocenzi - **scg.**: Ugo Pericoli - **mo.**: Gino Talamo - **int.**: Totò, Giovanna Ralli, Armando Calvo, Giacomo Furia, Rafael Calvo, Enzo Turco, Maria Luisa Rolando, Juan José Menendez, Leopoldo Valentini, Roberto De Simone, Fred Buscaglione e il suo complesso - **p.**: Roberto Capitani e Luigi Mondello per la I.C.M., Roma e Fenix, Madrid - **o.**: Italia-Spagna, 1959 - **d.**: regionale.

LADY SAYS NO, The (Innamorati dispettosi) — **r.**: Frank Ross - **s.** e **sc.**: Robert Russell - **f.**: James Wong Howe - **m.**: Emil Newman - **scg.**: Perry Ferguson - **mo.**: George Amy - **int.**: Joan Caulfield, David Niven, Lenore Lonergan, James Robertson-Justice, Frances Bavier, Peggy Maley, Henry Jones, Jeff York, George Davis, Robert Williams, Mary Lawrence - **p.**: Frank Ross e John Stillman, jr. per la Ross-Stillman-U.A. - **o.**: U.S.A., 1951 - **d.**: Titanus.

LAILA, LIEBE UNTER DER MITTERNACHSSONNE (Laila, la figlia della tempesta) — **r.**: Rolf Husberg - **s.**: dal romanzo di J. A. Friis - **sc.**: Adolf Schütz, Rolf Husberg - **f.** (Eastmancolor): Sven Nykvist - **m.**: Lars Erik Larsson - **scg.**: Harald Garmland - **cost.**: Harald Garmland - **mo.**: Lennard Wallén - **int.**: Erika Remberg (Laila), Joachim Hansen (Anders), Birger Malmsten, Edvin Adolphson, Alfred Maurstad, Anne Marie Gyllen, Isa Quensel, Sif Ruud, Bengt Blomgren, Anne Blomberg, Sonja Westerberg, Bengt Eklund - **p.**: Rhombus-Sandrew - **o.**: Germania-Svezia, 1958 - **d.**: De Laurentiis.

LAST BLITZKRIEG, The (Fra due trincee) — **r.**: Arthur Dreifuss - **s.**: dal romanzo di Walter Freeman - **sc.**: Lou Merheim - **f.**: Ted Scaife - **m.**: Hugo De Groot - **scg.**: Nico van Baarle - **mo.**: Lien D'Oliveyra - **int.**: Van Johnson (ten. Hans von Kroner, alias serg. Leonard Richardson), Kerwin Mathews (Wilitz), Dick York (serg. Otto Ludwig), Larry Storch (Hennis), Lise Bourdin (Monique), Hans Bentz van der Berg (col. von Ruppel), Leon Askin (serg. Steiner), Robert Boon (Kirsch), Herb Grika (caporale Wilson) - **p.**: Sam Katzman per la Clover - **o.**: U.S.A., 1958 - **d.**: Columbia-Ceiad.

LAST MILE, The (Le otto celle della morte) — **r.**: Howard W. Koch - **s.** e **sc.**: Milton Subotsky, Seton I. Miller - **f.**: Joseph Brun - **m.**: Van Alexander - **scg.**: Paul Barnes - **mo.**: Robert Brockman, Patricia Jaffe - **int.**: Mickey Rooney (John Mears), Clifford David (Richard Walters), Frank Conroy (O'Flaherty), Frank Overton (Padre O'Connors), Leon Janney (Callaghan), Donald Barry (Drake), Alan Bunce (Warden), Harry Millard (Fred Mayor), Michael Constantine (Ed Warner), John Vari (Jimmy Martin), John McCurry (Vince Jackson), Ford Rainey (« Red Kirby »), John Seven (Tom D'Amoro) - **p.**: Max J. Rosenberg e Milton Subotsky per la Vanguard - **o.**: U.S.A., 1958 - **d.** Dear.

Vedere giudizio di T. Ranieri nel prossimo numero.

LAST OF THE FAST GUNS (Una storia del West) — **r.**: George Sherman

- **s.** e **sc.**: David P. Harmon - **f.** (Eastmancolor, Cinemascope): Alex Phillips - **m.**: Joseph Gershenson - **scg.**: Alexander Golitzen, Roberto Silva - **mo.**: Patrick McCormack - **int.**: Jock Mahoney (Brad Ellison), Gilbert Roland (Miles Lang), Linda Cristal (Maria O'Reilly), Eduard Franz (Padre José), Lorne Greene (Michael O'Reilly), Carl Benton Reid (John Forbes), Edward C. Platt (Samuel Grypton), Eduardo Noriega, Jorge Trevino, Rafael Alcayde, Lee Morgan, Milton Bernstein, Stillman Segar, José Chavez-Thorve, Francisco Reyguera, Richard Cutting, Ralph Neff - **p.**: Howard Christie per la Universal-International - **o.**: U.S.A., 1958 - **d.**: Universal.

LAS VEGAS SHAKEDOWN (Gioco implacabile) — **r.**: Sidney Salkow - **s.** e **sc.**: Steve Fisher - **f.**: John Martin - **m.**: Edward J. Kay - **mo.**: Chandler House - **int.**: Dennis O'Keefe (Joe Barnes), Coleen Gray (Julia Rae), Charles Winninger (Raff), Thomas Gomez (Sirago), Dorothy Patrick (Dorothy Reid), Mary Beth Hughes (Mabel), Elizabeth Patterson (signora Raff), James Millican (Wheeler Reid), Robert Armstrong (Doc), Joseph Downing (Matty), Lewis Martin (Collins), Mara McAfee (Angela), Charles Fredericks (sceriffo Woods), Regina Gleason (Maxine Miller), Murray Alper (Manager), James Alexander (Sam Costar), Frank Hanley (Martin), Allen Mathews (Rick) - **p.**: William F. Broidy per l'Allied Artists - **o.**: U.S.A., 1955 - **d.**: regionale.

LA TOUR, PRENDS GARDE! (Agli ordini del re) — **r.**: Georges Lampin - **s.**: Claude Accursi, Denys de la Patellière - **sc.**: Claude Accursi, Georges Lampin - **f.** (Dyaliscope, Eastmancolor): Jean Bourgain - **m.**: Maurice Thiriet, George Van Parys - **scg.**: Jacques Colombier - **mo.**: Roger Isnardon - **int.**: Jean Marais (La Tour), Jean Lara (il Re), Paul-Emile Deiber (duca di Saint-Sever), Renaud Mary (Pérouge), Eleonora Rossi-Drago, Nadja Tiller, Cathia Caro, Jean Parédès, Christian Duvaleix, Yves Massart, Raoul Delfosse, Robert Dalban, Marcel Pérès, Liliane Bert, Roger Saget, J. P. Léaud - **p.**: Véga e S.G.G.C., Paris-Ufus, Belgrado-Fonoroma, Roma - **o.**: Francia-Italia-Jugoslavia, 1958 - **d.**: Lux Film.

LAVANDIERES DU PORTUGAL, Les (Le lavandaie del Portogallo) — **r.**: Pierre Gaspard-Huit - **s.** e **sc.**: Jean Marsan, Pierre Gaspard-Huit, Pierre Lary - **f.** (Dyaliscope, Eastmancolor): Roger Fellous - **m.**: André Popp, Roger Lucchesi - **scg.**: Roger Briaucourt, Robert Guisgand - **mo.**: Franchette Mazin - **int.**: Jean-Claude Pascal (Jean François), Anne Vernon (Catherine), Paquita Rico (Mariana), Randall (Molinié), Darry Cowl, Jean-Marie Proslier, Carine Jansen, Yvonne Monlaur - **p.**: Films Univers-S.N. Pathé Cinéma - **o.**: Francia, 1957 - **d.**: De Laurentiis.

LIGHT IN THE FOREST, The (Johnny, l'indiano bianco) — **r.**: Herschel Daugherty - **s.**: dal romanzo di Conrad Richter - **sc.**: Lawrence Edward Watkin - **f.** (Technicolor): Ellsworth Fredricks - **m.**: Paul Smith - **scg.**: Carroll Clark - **mo.**: Stanley Johnson - **int.**: Fess Parker (Del Hardy), Wendell Corey (Wilse Owens), Joanne Dru (Milly Elder), James MacArthur (Johnny Butler), Jessica Tandy (Myra Butler), John McIntire (John Elder) Joseph Calleia (Cuyloga), Carol Lynley (Shenandoe Hastings), Rafael Campos (Mezza Freccia), Frank Ferguson (Harry Butler) - **p.**: Walt Disney Productions - **o.**: U.S.A., 1958 - **d.**: Rome.

LOCURA DE AMOR (Giovanna la Pazza) — **r.**: Juan de Orduña - **s.** e **sc.**: Manuel Tamayo, Alfredo Echegaray - **f.**: José F. Aguayo - **m.**: Juan Quintero - **scg.**: Sigfrido Burmann - **mo.**: Juan Serra - **int.**: Aurora Batista (Doña Juana), Sarita Montiel (Aldara), Maria Cañete (Doña Elvira), Fernando Rey (Don Felipe), Jorge Mistral (Don Alvar), Jesus Tordesillas (Don Filiberto), Manuel Luna (Don Juan Manuel), Juan Espantaleon (Almirante), Ricardo Acero (Don Carlos) - **p.**: C.I.F.E.S.A. - **o.**: Spagna, 1948 - **d.**: regionale.

LONELYHEARTS (Non desiderare la donna d'altri) — **r.**: Vincent J. Donehue - **s.**: dal romanzo « Miss Lonelyhearts » di Nathaniel West e dal lavoro teatrale di Howard Teichman - **sc.**: Dore Schary - **f.**: John Alton - **m.**: Conrad Salinger - **scg.**: Serge Krizman - **mo.**: Aaron Stell - **int.**: Montgomery Clift (Adam White), Robert Ryan (William Shrike), Myrna Loy (Florence Shrike),

Dolores Hart (Justy Sargent), Maureen Stapleton (Fay Doyle), Frank Maxwell (Pat Doyle), Jackie Coogan (Gates), Mike Kellin (Goldsmith), Frank Overton (sig. Sargent), Onslow Stevens (Lassiter) - **p.**: Dore Schary e Walter Reilly per la Schary Productions - **o.**: U.S.A., 1958 - **d.**: Dear.

LOST MISSILE, The (Salvate la terra!) — **r.**: Lester William Berke - **s.**: Lester William Berke - **sc.**: John McPartland, Jerome Bixby - **f.**: Kenneth Peach - **m.**: Gerald Fried - **scg.**: Charles Thompson - **mo.**: Everett Sutherland - **int.**: Robert Loggia (David), Ellen Parker (Joan), Philip Pine (Joe Freed), Marilee Earle (Ella Freed), Larry Kerr (generale Barr), Fred Engleberg (funzionario TV), Kitty Kelly (madre di Ella), Selmer Jackson (Segretario di Stato), Joe Hyams - **p.**: Lee Gordon e William Berke per la William Berke Productions - **o.**: U.S.A., 1958 - **d.**: Dear.

LUPI NELL'ABISSO — **r.**: Silvio Amadio - **s.**: Luciano Vincenzoni, Silvio Amadio - **sc.**: Gino De Sanctis, Carlo Romano, Silvio Amadio - **f.**: Luciano Trasatti - **m.**: Bruno Canfora - **scg.**: Franco Lolli - **int.**: Massimo Girotti (il Comandante), Folco Lulli (il nostromo), Jean Marc Bory (il tenente), Alberto Lupo (il radiotelegrafista), Horst Frank (lo sposino), Giancarlo Sbragia (l'idrofonista), Piero Lulli (il Teppista), Nino Dal Fabbro, (il meccanico), Giorgio Cerioni (il ferito), Enrico Salvatore - **p.**: Sagittario - **o.**: Italia, 1959 - **d.**: regionale.

Vedere giudizio di E. G. Laura nel prossimo numero.

MADELEINE TEL. 13 62 11 (Le veneri del peccato) — **r.**: Kurt Meisel - **s.**: dal romanzo «La casa del libero amore» di Peter Martin Deuser - **sc.**: Will Berthold, Felix Lützkendorf - **f.**: Kurt Grigolet - **m.**: Willi Mattes - **scg.**: Ernst H. Albrecht, Hans Auffenberg - **mo.**: Wolfgang Wehrum - **int.**: Eva Bartok, Sabina Sesselmann, Ilse Steppat, Alexander Kerst, Heinz Drache, Alfred Balthoff, Kai Fischer, Tilli Lauenstein, Werner Stock, Edith Hancke, Stanislav Ledinek, Cora Roberts, Shari Khan, Rolf Weih - **p.**: Arca - **o.**: Germania Occid., 1958 - **d.**: Atlantis.

MADELEINE UND DER LEGIONAR (I legionari) — **r.**: Wolfgang Staudte - **s.**: Aldo von Pinelli - **sc.**: Emil Burri, Johannes Mario Simmel, Werner Jörg Lüddecke - **f.**: Vaclav Vich - **m.**: Siegfried Franz - **scg.**: Helmut Nentwig, André Andrejewsky - **mo.**: Martha Dübber - **int.**: Hildegarde Kneff (Madeleine), Hannes Messemer (Robert Altmann), Bernhard Wicki (Luigi Locatelli), Helmut Schmidt (Pat), Joachim Hansen (Kurt Gerber), Harry Meyen, Leonhard Steckel, Werner Peters, Siegfried Lowitz, Hanita Hallan, Manfred Heidmann, Friedrich Gnass, Ursula Diestel, Horst Beck, Horst Beilke, Reinhold Bernt, Joachim Cadenbach, Ernst von Klipstein, Ursula Krieg, Tilly Lauenstein, Ralph Lothar, Oscar Sabo, Arthur Schröder, Herbert Stass, Horst Uhse - **p.**: Melodie - **o.**: Germania Occid., 1958 - **d.**: Atlantis Film.

MAEDCHEN IN UNIFORM (Ragazze in uniforme) — **r.**: Geza Radvanyi - **s.**: dal romanzo «Gestern und Heute» di Christa Winsloe - **sc.**: F. D. Andam, Franz Höllering - **f.** (Eastmancolor): Werner Krien - **m.**: Peter Sandloff - **scg.**: Emil Hasler, Walter Kutz - **mo.**: Ira Oberberg - **int.**: Lilli Palmer (istitutrice de Bernburg), Romy Schneider (Manuela), Therese Giehse, Blandine Ebinger, Adelheid Seeck, Gina Albert, Sabine Sinjen, Christine Kaufmann, Ginette Pigeon, Roma Bahn, Margaret Jahnen, Marthe Mercadier, Paulette Dubost, Danik Patisson, Ulla Moritz, Tessy Aselmeier, Edith Helou, Lou Seitz - **p.**: C.C.C. Film, Berlino e S.N.C.-Films Modernes, Parigi - **o.**: Germania-Francia, 1958 - **d.**: Cineriz.

MAGLIARI, I — **r.**: Francesco Rosi - **s.**: Francesco Rosi, Suso Cecchi D'Amico - **sc.**: Suso Cecchi D'Amico, Francesco Rosi, Giuseppe Patroni Griffi - **f.**: Gianni Di Venanzo - **m.**: Piero Piccioni - **scg.**: Dietel Bartels - **mo.**: Mario Serandrei - **int.**: Alberto Sordi (Totonno), Renato Salvatori (Mario), Belinda Lee (Paula Mayer), Linda Vandal (Frida), Aldo Giuffré (Armando), Nino Vingelli (Vincenzo), Nino di Napoli (Ciro), Pasquale Cennamo (Don Gennaro), Aldo

Bufi Landi (« Rodolfo Valentino »), Carmine Ippolito (Don Raffaele) - **p.**: Franco Cristaldi per la Titanus-Vides-S.G.C. - **o.**: Italia, 1959 - **d.**: Titanus.

Vedere giudizio di E. G. Laura nel prossimo numero.

MAIGRET ET L'AFFAIRE St. FIACRE (Maigret e il caso Saint Fiacre) — **r.**: Jean Delannoy - **s.**: dal romanzo omonimo di Georges Simenon - **sc.**: Rodolphe Maurice Arlaud, Jean Delannoy - **dial.**: Michel Audiard - **f.**: Louis Page - **m.**: Jean Prodomidès - **scg.**: René Renoux - **mo.**: Henri Taverna - **int.**: Jean Gabin (comm. Maigret), Michel Auclair (Maurice de St. Fiacre), Valentine Tessier (la contessa de St. Fiacre), Paul Frankeur (il dottore), Jacques Morel (l'avvocato), Robert Hirsch (Lucien), Camille Guérini, Serge Rousseau, Hélène Tossy, Gabrielle Fontan, Jacques Marin, Michel Vitold, Marcel Pérès, Jean Pierre Granval, Micheline Luccioni, Armande Navarre - **p.**: Filmsonor-Cinetel-Intermedia, Paris e Pretoria-Titanus, Roma - **o.**: Francia-Italia, 1959 - **d.**: Titanus.

Vedere giudizio di T. Ranieri nel prossimo numero.

MALTA STORY (Una storia di guerra) — **r.**: Brian Desmond Hurst - **s.**: William Fairchild - **sc.**: William Fairchild, Nigel Balchin - **f.**: Robert Krasker - **m.**: William Alwyn - **scg.**: John Howell - **mo.**: Michael Gordon - **int.**: Alec Guinness (Peter Ross), Jack Hawkins (comandante dell'aeroporto), Anthony Steel (Bartlett), Muriel Pavlow (Maria), Flora Robson (Melita), Renee Asherson (Joan), Ralph Truman (Banks), Reginald Tate (Payne), Hugh Burden (Eden), Nigel Stock (Giuseppe), Harold Siddons (Matthews), Rosalie Crutchley (Carmela), Michael Medwin (Ramsay), Ronald Adam, Colin Loudan, Ivor Barnard, Victor Maddern, Geoffrey Keen - **p.**: Peter de Sarigny per la G.F.D. - **o.**: Gran Bretagna, 1953 - **d.**: Euro.

MANCHE ET LA BELLE, Une (La febbre del possesso) — **r.**: Henri Verneuil - **s.**: da un romanzo di James Hadley Chase - **sc.**: Henri Verneuil, Annette Wademant, François Boyer - **dial.**: François Boyer, Annette Wademant - **f.**: Christian Matras - **m.**: Paul Durand - **scg.**: Jean D'Eaubonne - **mo.**: Louisette Hautecoeur - **int.**: Mylène Demongeot (Eva), Henri Vidal (Filippo), Isa Miranda (Betty Fauwell), Alfred Adam (ispettore polizia), Jean Louis Philippe (Bob), Ky Duyen (cameriere di Betty), Simone Bach, Antonin Berval, Jean Galland, André Roanne, Marc Valbel - **p.**: Spéva Films - **o.**: Francia, 1957 - **d.**: Metropolis.

MANHUNT IN THE JUNGLE (Fuochi nella giungla) — **r.**: Tom McGowan - **s.**: dal libro « Man Hunting in the Jungle » di George M. Dyott - **sc.**: Sam Marwin, jr., Owen Crump - **f.** (Warnercolor): Robert Brooker - **m.**: Howard Jackson - **scg.**: William Jersey - **mo.**: Robert Warwick - **int.**: Robin Hughes (comand. George Dyott), James Wilson (col. Fawcett), Luis Alvarez (Aloique), Jorge Montoro (Carissimo), John Symmes (nel ruolo di sé stesso), Natalia Manzuelas (moglie di Pedro), Emilio Meiners (Pedro), James Ryan (Wilbur Harris), Richard McCloskey (dr. Emmett Wilson), Enrique Gonzales (Bernardino), M. Torres Acho (Juan), Alfonso Santilla (Julio) - **p.**: Cedric Francis per la Warner Bros - **o.**: U.S.A., 1958 - **d.**: Warner Bros.

MAN INSIDE, The (Oltre il confine) — **r.**: John Gilling - **s.**: dal romanzo di M. E. Chaber - **sc.**: John Gilling, David Shaw - **f.** (Cinemascope): Ted Moore, Cyril Knowles - **m.**: Richard Bennett - **scg.**: Ray Simms - **mo.**: Bert Rule - **int.**: Jack Palance (Milo March), Anita Ekberg (Trudie Hall), Nigel Patrick (Sam Carter), Anthony Newley (Ernesto), Bonar Colleano (Martin Lomer), Sean Kelly (Rizzio), Sidney James (Franklin), Donald Pleasance (organista), Eric Pohlmann (Tristao), Josephine Brown (signora Frazur), Gerard Heinz (Stone), Naomi Chance (Jane Leyton) - **p.**: Harold Huth per la Warwick - **o.**: Gran Bretagna, 1958 - **d.**: Columbia-Ceiad.

MAN UPSTAIRS, The (Tre minuti di tempo) — **r.**: Don Chaffey - **s. e sc.**: Alun Falconer - **f.**: Gerald Gibbs - **scg.**: William Kellner - **mo.**: John Trumper - **int.**: Richard Attenborough (l'uomo), Bernard Lee (l'ispettore), Donald Houston (Sanderson), Dorothy Alison (signora Barnes), Charles Houston (Nicholas), Maureen Connell (Eunice), Kenneth Griffith (Pollen), Virginia Maskell

(Helen), Patricia Jessel (signora Lawrence), Amy Dalby (miss Acres) - **p.**: Robert Dunber per la A.C.T. Films - **o.**: Gran Bretagna, 1958 - **d.**: Dear.

MAN WHO TURNED TO STONE, The (Prigionieri dell'eternità) — **r.**: Leslie Kardos - **s.** e **sc.**: Raymond T. Marcus - **f.**: Benjamin H. Kline - **m.**: Ross Di Maggio - **scg.**: Paul Palmentola - **mo.**: Charles Nelson - **int.**: Victor Jory (dott. Murdock), Ann Doran (signora Ford), Charlotte Austin (Carol Adams), William Hudson (dott. Jesse Rogers), Paul Cavanagh (Cooper), Tina Carver (Big Marge), Jean Willes (Tracy), Victor Varconi (Myer), Frederick Ledebur (Eric), George Lynn, Barbara Wilson - **p.**: Sam Katzman per la Clover - **o.**: U.S.A., 1957 - **d.**: regionale.

MAN WHO UNDERSTOOD WOMEN, The (L'uomo che capiva le donne) — **r.**: Nunnally Johnson - **s.**: dal romanzo « The Colours of the Day » di Romain Gary - **sc.**: Nunnally Johnson - **f.** (Cinemascope, Eastmancolor, stampato in De Luxe Color): Milton Krasner - **m.**: Robert Emmett Dolan - **scg.**: Lyle R. Wheeler, Maurice Ransford - **mo.**: Marjorie Fowler - **int.**: Henry Fonda (Willie), Leslie Caron (Ann), Cesare Danova (Jacques Ranieri), Myron McCormick (Preacher), Marcel Dalio (Le Marne), Conrad Nagel (G.K.), Edwin Jerome (barone), Harry Ellerbe (Kress), Frank Cady (Milstead), Bern Hoffman (soprano), Ben Astar (dottore francese) - **p.**: Nunnally Johnson per la 20th Century Fox - **o.**: U.S.A., 1959 - **d.**: Fox.

Vedere giudizio di T. Ranieri nel prossimo numero.

MARACAIBO (Maracaibo) — **r.**: Cornel Wilde - **s.**: dal romanzo di Sterling Silliphant - **sc.**: Ted Sherdeman - **f.** (VistaVision, Technicolor): Ellsworth Fredricks - **m.**: Laurindo Almeida - **scg.**: Hal Pereira, Joseph MacMillan Johnson - **mo.**: Everett Douglas - **int.**: Cornel Wilde (Vic Scott), Jean Wallace (Laura Kingsley), Abbe Lane (Elena Halbrook), Francis Lederer (Miguel Orlando), Michael Landon (Lago), Joe E. Ross (Milt Karger), Jack Rosslyn (Raoul Palma), Lillian Buyeff (signora Montera), George Ramsay (sig. Montera), Martin Vargas (ballerino), Carmen D'Antonio, Maruja - **p.**: Cornel Wilde per la Theodora Productions - **o.**: U.S.A., 1958 - **d.**: Paramount.

MARIE OCTOBRE (Marie Octobre) — **r.**: Julien Duvivier - **s.**: dal romanzo di Jacques Robert - **sc.**: Julien Duvivier, Jacques Robert - **d.**: Henri Jeanson - **f.**: Robert Lefevre - **m.**: Jean Yatove - **scg.**: George Wakhevitch - **mo.**: Marthe Poncin - **int.**: Danielle Darrieux (Marie Octobre), Paul Meurisse (Henri), Serge Reggiani (Rouget), Bernard Blier (Simonot), Lino Ventura (Bernard), Daniel Ivernel (dott. Thilbault), Paul Guers (padre Legrin), Jeanne Fusier-Gir (Victorine), Noël Roquevert, Paul Frankeur, Robert Dalban - **p.**: Lucien Viard per la Orex-Doxa Films - **o.**: Francia, 1959 - **d.**: Cino Del Duca.

Vedere giudizio di T. Ranieri nel prossimo numero.

MARJORIE MORNINGSTAR (Vertigine) — **r.**: Irving Rapper - **s.**: da un romanzo di Herman Wouk - **sc.**: Everett Freeman - **f.** (Warnercolor): Harry Stradling - **m.**: Max Steiner - **scg.**: Malcolm Bert - **mo.**: Folmar Blangsted - **int.**: Gene Kelly (Noel Airman), Natalie Wood (Marjorie), Claire Trevor (Rose), Ed Wynn (zio Samson), Everett Sloane (Arnold), Marty Milner (Wally), George Tobias (Greech), Martin Balsam (dott. David Harris), Jesse White (Lou Michaelson), Edward Byrnes (Sandy Lamm), Paul Picerni (Phillip Berman), Alan Reed (Puddles Podell), Ruta Lee (Imogene), Carolyn Jones (Marsha) - **p.**: Milton Sperling per la Beachwold Pictures - **o.**: U.S.A., 1958 - **d.**: Warner Bros.

MARK OF THE HAWK, The (Il segno del falco) — **r.**: Michael Audley - **s.**: Lloyd Young - **sc.**: H. Kenn Carmichael - **f.** (Superscope, Technicolor): Edwin Hillier, Toge Fujihira - **m.**: Matyas Seiler - **scg.**: Terence Verity - **mo.**: Edward Jarwis - **int.**: Eartha Kitt (Renée), Sidney Poitier (Obam), Juano Hernandez (Amugu), John McIntire (Craig), Helen Horton (Barbara), Marne Maitland (Gunday Lal), Gerald Heinz (governatore generale), Patrick Allan (Gregory), Earl Cameron (avv. d'accusa), Clifton Macklin (Kanda), Ewen Solon, Francis Matthews, Lockwood West, Andy Ho - **p.**: Lloyd Young per l'Universal International - **o.**: U.S.A., 1958 - **d.**: Universal.

MEFIEZ-VOUS FILLETTES (La casa di Madame Korà) — **r.**: Yves Allé-

gret - **s.**: dal romanzo «Mister Callaghan Comes to Grief» di James Hadley Chase - **sc.**: René Wheeler, Jean Meckart - **f.**: Robert Juillard - **m.**: Paul Misraki - **scg.**: Robert Clavel - **mo.**: Claude Nicole - **int.**: Antonella Lualdi (Dany), Robert Hossein (Raven), Georges Flamant (Mendetta), Michèle Cordoue (Fan), Jean Gaven (Petit Jo), Gérard Oury (Palmer, fratello di madame Korà), Jacqueline Porel (madame Korà), Pierre Mondy (marito di madame Korà), André Luguet, Elizabeth Manet, Alain Saury, Dominique Page, Roland Lesaffre, Jean Lefebvre, Michel Jourdan, Evelyn Rey, Laura Lor, France Degan, Tania Sounauld - **p.**: Robert Dorfmann per la Silver Films - Agnès Delahaie Productions - Chrysaor Films - **o.**: Francia, 1957 - **d.**: Warner Bros.

Vedere giudizio di T. Ranieri nel prossimo numero.

MITSOU (Mitsù, peccatrice ingenua) — **r.**: Jacqueline Audry - **s.**: dal romanzo omonimo di Colette - **sc.**: Pierre Laroche - **f.** (Eastmancolor): Marcel Grignon - **m.**: Georges Van Parys - **sc.**: Claude Bouxin - **mo.**: Yvonne Martin - **int.**: Danièle Delorme (Mitsù), Fernand Gravey (Pierre Duroy-Lelong), François Guérin (Robert), Claude Rich, Palau, Denise Grey, Odette Laure, Gabrielle Dorziat, Jacques Duby, Jacques Fabbri, Maryse Martin, Gaby Morlay, Thérèse Dorny, Jacques Dumesnil - **p.**: Ardennes Films Général Productions - **o.**: Francia, 1956 - **d.**: Rank.

MONEY, WOMEN AND GUNS (Testamento di sangue) — **r.**: Richard H. Bartlett - **s.** e **sc.**: Montgomery Pittman - **f.** (Cinemascope, Eastmancolor): Philip Lathrop - **m.**: Joseph Gershenson - **scg.**: Alexander Golitzen, Robert E. Smith - **mo.**: Patrick McCormack - **int.**: Jock Mahoney (Hogan), Kim Hunter (Mary), Tim Hovey (Davey), Gene Evans (Crowley), William Campbell (Gunston), Judy Meredith (Sally), Lon Chaney (Birdwell), James Gleason (Henry), Tom Drake (Jess), Jeffrey Stone (Johnny), Philip Terry (Bard) - **p.**: Howie Horwitz per la Universal International - **o.**: U.S.A., 1958 - **d.**: Universal.

MONSTER THAT CHALLENGED THE WORLD, The (Il mostro che sfidò il mondo) — **r.**: Arnold Laven - **s.**: David Duncan - **sc.**: Pat Fielder - **f.**: Lester White - **m.**: Heinz Roemheld - **f. subacque**: Scotty Welborn - **scg.**: James Vance - **mo.**: John Faure - **int.**: Tim Holt (comandante John Twillinger), Audrey Dalton (Gail MacKenzie), Hans Conried (dott. Jess Rogers), Harlan Warde (ten. Bob Clemens), Casey Adams (Tad Johns), Mimi Gibson (Sandy MacKenzie), Gordon Jones (Josh Peters), Marjorie Stapp, Dennis McCarthy, Barbara Darrow, Bob Beneveds, Michael Dugan, Mack Williams, Eileen Harley, Jody McCrea, William Swan, Charles Tannen, Byron Kane, Hal Taggert, Gil Frye, Dan Gachman, Milton Parsons, Ralph Moody - **p.**: Jules V. Levy e Arthur Gardner per la Gramarcy Pictures - **o.**: U.S.A., 1957 - **d.**: Atlantis.

MORALISTA, Il — **r.**: Giorgio Bianchi - **s.**: Ettore Margadonna e Luciana Corda - **sc.**: Ettore Margadonna, Luciana Corda, Oreste Biancoli, Rodolfo Sonego, Vincenzo Talarico - **f.**: Alvaro Mancori - **m.**: Carlo Savina - **scg.**: Piero Filippone - **mo.**: Adriana Novelli - **int.**: Alberto Sordi (Agostino), Vittorio De Sica (il Presidente), Franca Valeri (Virginia), Franco Fabrizi (Giovanni), Maria Percy (Monique), Mara Berni (una diva), Cristian Nielsen (Marga), Piera Arico, Ciccio Barbi, Anna Filippini, Renzo Cesana, Mimo Billi, Leopoldo Trieste, Lidia Simoneschi - **p.**: Nino Crisman e Mario Bedoni per la Avest Film - **o.**: Italia, 1959 - **d.**: Warner Bros.

MORT EN CE JARDIN, La (La selva dei dannati) — **r.**: Luis Buñuel - **s.**: dal romanzo di José André Lacour - **sc.**: Luis Alcoriza, Luis Buñuel, Raymond Queneau - **f.** (in Eastmancolor): Jorge Stahl, jr. - **m.**: Paul Misraki - **scg.**: Edward Fitzgerald - **m.**: Marguerite Renoir - **int.**: Simone Signoret (Gin), Georges Marchal (Chark), Charles Vanel (Castaing), Michèle Girardon (Maria), Michel Piccoli (padre Lisardi), Tito Junco, Paul Ramirez, Luis Aceves Castanedas, Jorge Martinez de Hoyos, Alberto Pedret, Marc Lambert, Stefani - **p.**: Dismage, Paris e Producciones Tepeyac, Messico - **o.**: Francia-Messico, 1956 - **d.**: Rank.

MOTARDS, Les (I centauri) — **r.**: Jean Laviron - **s.** e **sc.**: Roger Pierre, Jean Marc Thibault, Jean Laviron - **f.**: Claude Matalou - **m.**: Henri Crolla, André Hodier - **scg.**: tutto in esterni - **mo.**: Denise Baby - **int.**: Roger Pierre

(Ruggero), Jean Marc Thibault (Marco Pugnaire), Colette Dereal (Veronica), Francis Blanche (diplomatico), Jacqueline Maillan (Wanda), Alexandra Stewart, Veronique Zuber, Brigitte Barbier, Marisa Granelli, Serge Selmar - **p.**: Téléfrance Films - Lux Films - **o.**: Francia, 1958 - **d.**: Lux Film.

MUHOMATSU NO ISSHO (L'uomo del risciò) di Hiroshi Inagaki (**d.**: De Laurentiis).

Vedere giudizio di E. G. Laura e dati nel n. X-XI, 1958, *pag.* 27, 31 (*Venezia* 1958).

MY GUN IS QUICK (Una ragazza e una pistola) — **r.**: George A. White, Phil Victor - **s.**: da un romanzo di Mickey Spillane - **sc.**: Richard Collins, Richard Powell - **f.**: Harry Neuman - **m.**: Marlin Skiles - **scg.**: Boris Leven - **mo.**: Frank Sullivan - **int.**: Robert Bray (Mike Hammer), Whitney Blake (Nancy), Pat Donahue (Dione), Donald Randolph (Holloway), Pamela Duncan (Velda), Booth Colman (capitan Pat), Jan Chaney (Red), Virginia Core (Maria), Richard Garland (Lou), Charles Boaz (un gangster), Peter Mamakos, Claire Carleton, Phil Arnold, John Dennis, Terrence De Marney, Jackie Paul, Leon Askin - **p.**: George A. White e Phil Victor per la Victor Saville Prods. - **o.**: U.S.A., 1957 - **d.**: Dear.

NAKED IN THE SUN (Venere indiana) — **r.**: R. John Hugh - **s.**: dal romanzo « The Warrior » di Frank G. Slaughter - **sc.**: Frank G. Slaughter - **f.** (Eastmancolor): Charles T. O'Rork - **m.**: Laurence Rosenthal - **scg.**: Larry Duren Lossing - **mo.**: William A. Slade - **int.**: James Craig (Osceola), Lita Milan (Chechotah), Barton MacLane (Wilson), Dennis Cross (Coacoochee), Robert Wark (magg. Dade), Jim Boles (Gillus), Tony Hunter (un capitano), Douglas Wilson (cap. Pace), Peter Dearing (gen. Finch), Tony Morris (Micanopah), Mike Crecco (Amathla), Bill Armstrong (un tenente) - **p.**: R. John Hughes per la Allied Artists - **o.**: U.S.A., 1957 - **d.**: Lux.

NEMICO DI MIA MOGLIE, Il — **r.**: Gianni Puccini - **s.** e **sc.**: G. Puccini, Baratti, Castellano, Pipolo - **f.**: Gianni Di Venanzo - **m.**: Lelio Luttazzi - **scg.**: Alberto Boccianti - **mo.**: Gisa Radicchi-Levi - **int.**: Marcello Mastrojanni (Marco), Giovanna Ralli, Luciana Paoluzzi, Vittorio De Sica, Memmo Carotenuto, Giacomo Furia, Riccardo Garrone, Andrea Checchi, Raimondo Vianello, Gisella Sofio, Salvo Libassi, Teddy Reno, Elvira Tonelli - **p.**: Isidoro Broggi e Renato Libassi per la D.D.L. - **o.**: Italia, 1959 - **d.**: regionale.

NEVER STEAL ANYTHING SMALL (Gangster, amore e una... Ferrari) — **r.**: Charles Lederer - **s.**: dalla commedia « Devil's Hornpipe » di Maxwell Anderson e Rouben Mamoulian - **sc.**: Charles Lederer - **f.** (Cinemascope, Eastmancolor): Harold Lipstein - **m.**: Allie Wrubel - **scg.**: Alexander Golitzen, Robert Clatworthy - **mo.**: Russell Schoengarth - **int.**: James Cagney (Jake MacIllaney), Shirley Jones (Linda Cabot), Roger Smith (Dan Cabot), Cara Williams (Winnipeg), Nehemiah Persoff (Penelli), Royal Dano (Words Cannon), Anthony Caruso (ten. Tevis), Virginia Vincent (The Moll), Horace McMahon (ufficiale) - **p.**: Aaaron Rosenberg per la Universal-International - **o.**: U.S.A., 1958 - **d.**: Universal.

NEW DAY AT SUNDOWN (L'uomo della valle) — **r.**: Paul Landres - **s.** e **sc.**: George Waggner - **f.** (Cinemascope, De Luxe Color): Harry Neumann - **m.**: Marlin Skiles - **scg.**: Davig Milton - **mo.**: George White - **int.**: George Montgomery (Dan), Randy Stuart (Nancy), House-Peters, jr. (Curt), Frank Wilcox (Beau Santee), Susan Cummings (Mary Jo), Kim Charney (Stony), James Griffith (Mark), Phillip Terry (sceriffo), Gregg Barton (colonnello), Frank Wilcox, Al Wyatt, Byron Foulger, Fred Krone, Dick Elliott, Kenneth MacDonald, Syd Sailor, I. Stanford Jolley, Tom McDonough, Ted Mapes - **p.**: Scott R. Dunlap per Allied Artists - Scott R. Dunlap Production - **o.**: U.S.A., 1957 - **d.**: Lux.

1984 (Nel 2000 non sorge il sole) — **r.**: Michael Anderson - **s.**: dal romanzo di George Orwell - **sc.**: William P. Templeton, Ralph Bettinson - **f.**: C. Pennington Richards - **m.**: Malcolm Arnold - **scg.**: Terence Verity - **mo.**: Bill Lewthwaite - **int.**: Edmond O'Brien (Winston Smith), Lean Sterling (Julia), Michael Redgrave (O'Connor), David Kossoff (antiquario), Mervyn Johns (Jones), Donald

Pleasence (Parsons), Carol Wolveridge (Selina Parsons), Ronan O'Casey (Rutherford), Kenneth Griffith (un prigioniero), Ernest Clark (annunciatore) - **p.**: N. Peter Rathvon per la Holiday - **o.**: Gran Bretagna, 1955 - **d.**: regionale.

NIGHT OF THE DEMON (La notte del demonio) — **r.**: Jacques Tourneur - **s.**: da « Casting the Runes » di Montague R. James - **sc.**: Charles Bennett, Hal E. Chester - **f.**: Ted Scaife - **m.**: Clifton Parker - **scg.**: Ken Adam - **mo.**: Michael Gordon - **eff. spec.**: George Blackwell e Wally Veevers - **int.**: Dana Andrews (dott. John Holden), Peggy Cummins (Joanna Harrington), Niall MacGinnis (dott. Karswell), Athene Seyler (signora Karswell), Maurice Denham (prof. Harrington), Ewan Roberts (Williamson), Liam Redmond (prof. Mark O'Brien), Peter Elliott (Kumar), Reginald Beckwith (sig. Meek), Rosamund Greenwood (signora Meek), Lynn Tracy (hostess), Brian Wilde (Rand Hobart), Walter Horsbrugh (maggiordomo Bates), Charles Lloyd Pack (farmacista), Ballard Berkeley (un reporter), Michael Peake (altro reporter), John Salew (addetto biblioteca), Leonard Sharp, Richard Leech, Lloyd Lamble, Peter Hobbes, Shay Gorman - **p.**: Frank Bevis per la Sabre - **o.**: Gran Bretagna, 1957 - **d.**: Metropolis.

NIGHT OF THE QUARTER MOON (Questa è la mia donna) — **r.**: Hugo Haas - **s.** e **sc.**: Frank Davis, Franklin Coen - **f.** (Cinemascope): Ellis Carter - **m.**: Albert Glasser - **scg.**: William A. Horning, Malcolm Brown - **mo.**: Ben Lewis - **int.**: Julie London (Ginny Nelson), John Drew Barrymore, jr. (Roderic Nelson), Nat «King» Cole (Cy Robbin), Anna Kashfi (Maria Robbin), Dean Jones (Lexington Nelson), Agnes Moorehead (Cornelia Nelson), Kathy Crosby (la cantante), Jackie Coogan (serg. Bragan), Ray Anthony (dirett. albergo), Charlie Chaplin, jr. (vicino di casa), James Edwards (Asa Tully), Billy Daniels (Headwaiter), Arthur Shields (capitano O'Sullivan), Edward Andrews (Clinton Page), Robert Warwick (giudice), Marguerite Belafonte (hostess) - **p.**: Albert Zugsmith per la M.G.M. - **o.**: U.S.A., 1959 - **d.**: M.G.M.

NIPOTE SABELLA, La — **r.**: Giorgio Bianchi - **s.** e **sc.**: Continenza, Maccari, Martino - **f.**: Vaclav Vich - **m.**: Michele Cozzoli - **scg.**: Piero Filippone - **mo.**: Mario Serandrei - **int.**: Sylva Koscina, Tina Pica, Dolores Palumbo, Renato Salvatori, Peppino De Filippo, Nino Vingelli, Ciccio Barbi, Gorella Gori, Mimo Billi, Riccardo Ferri - **p.**: Titanus - **o.**: Italia, 1958 - **d.**: Titanus.

NOCES VÉNITIENNES, Les (La prima notte) — **r.**: Alberto Cavalcanti - **s.**: dal romanzo om. di Abel Hermant - **sc.**: Claude André Puget, Luciano Vincenzoni, Jean Ferry - **f.** (Totalscope, Eastmancolor): Gianni di Venanzo - **m.**: Carlo Rustichelli - **scg.**: René Moulaert - **mo.**: Maurizio Lucidi, Yvonne Martin, Elsa Arata - **int.**: Martine Carol (Isabelle de Santos), Vittorio De Sica (barman Alfredo), Philippe Nicaud (Gérard), Ave Ninchi (Jolanda, sorella di Alfredo), Claudia Cardinale (Angelica), Jacques Sernas (Bob), André Versini (il marchese), Marthe Mercadier (Antoinette), Giacomo Furia (Stae), Martita Hunt (la giornalista), Tonino Lenza, Brigitte Juslin, Ivan Dominique, Don Ziegler - **p.**: Cinetel-Era - **o.**: Francia-Italia, 1958 - **d.**: Variety.

NOI SIAMO DUE EVASI — **r.**: Giorgio Simonelli - **s.**: Castellano, Pipolo, Dario Sabatello - **sc.**: Castellano, Pipolo, Dino Verde - **f.**: Mario Montuori - **m.**: Carlo Rustichelli - **scg.**: Piero Filippone - **mo.**: Dolores Tamburini - **int.**: Ugo Tognazzi (Bernardo), Raimondo Vianello (Camillo), Magali Noël (Odette), Sandra Mondaini (Isabella), Titina De Filippo (Hernesta), Maurizio Arena (Francesco), Irene Tunc (Silvia), Fred Buscaglione, Maria Del Val, Jackie Jones, Lilia Landi, Olimpia Cavalli, Gabriella Conti, Elio Crovetto, Mirko Ellis, José Jaspe - **p.**: D. S. Roma e Isa Hesperia, Madrid - **o.**: Italia e Spagna, 1959 - **d.**: Cineriz.

NON PERDIAMO LA TESTA — **r.**: Mario Mattoli - **s.**: Scarnicci, Tarabusi - **sc.**: Ruggero Maccari - **f.**: Gabor Pogany - **m.**: Roberto Nicolosi - **scg.**: Piero Filippone - **mo.**: Roberto Cinquini - **int.**: Ugo Tognazzi (Tony Cuccar), Franca Valeri (Beatrice), Carlo Campanini (Charlie), Xenia Valderi (Erminia), Daniela Rocca (Violante), Caprice Chantal (Katy), Tina Pica (signora Cuccar), Aroldo Tieri (ispett. di Scotland Yard), Gianrico Tedeschi (prof. Daniele), Fran-

co Coop (baronetto Greenwood), Daniele Varga (maggiordomo), Tom Fellegi (un inquilino), Marco Tulli (impresario pompe funebri), Alberto Sorrentino (un cameriere), Olghina di Robilant, Elda Tattoli, Raimondo Vianello, Benedetta Rutili, Valeria Fabrizi, Nino Musco, Tonino Cervesato, Gino Ravazzini, Nino Pavese - **p.**: Bruno Vailati per la Galatea - **o.**: Italia, 1959 - **d.**: Lux.

NO ROAD BACK (Club di gangsters) — **r.**: Montgomery Tully - **s.**: dal lavoro teatrale « Madame Tic Tac » di Falkland L. Cary e Philip Weathers - **sc.**: Charles A. Leeds, Montgomery Tully - **f.**: Lionel Banes - **m.**: John Veale - **scg.**: John Stoll - **mo.**: Jim Connock - **int.**: Skip Homeier (John Railton), Paul Carpenter (Clem Hayes), Patricia Dainton (Beth), Norman Wooland (ispettore Harris), Margaret Rawlings (signora Railton), Eleanor Summerfield (Marguerite), Alfie Bass (Rudge Harvey), Sean Connery (Spike), Robert Bruce (serg. Brooks), Philip Ray (garagista), Thomas Gallagher, il cane Romulus - **p.**: Steve Pallos per la Gibraltar - **o.**: Gran Bretagna, 1956 - **d.**: Rank.

NOR THE MOON BY NIGHT (La valle delle mille colline) — **r.**: Ken Annakin - **s.**: da un romanzo di Joy Parker - **sc.**: Guy Elmes - **f.** (Eastmancolor): Harry Waxman - **m.**: James Bernard - **scg.**: John Howell - **mo.**: Alfred Roome - **int.**: Belinda Lee (Alice Lang), Michael Craig (Rusty Miller), Patrick McGoohan (Andrew Miller), Anna Gaylor (Thea Boryslawski), Eric Pohlmann (Anton Boryslawski), Pamela Stirling (signora Boryslawski), Lionel Ngakane (Nimrod), Joan Brickhill (Harriet Carver), Joy Packer, John W. Hers, Ken Delofse - **p.**: John Stafford per la Rank - **o.**: Gran Bretagna, 1958 - **d.**: Rank.

NO TIME TO DIE (Non c'è tempo per morire) — **r.**: Terence Young - **s.**: Richard Maibaum - **sc.**: Richard Maibaum, Terence Young - **f.** (Cinemascope, Technicolor): Ted Moore, Cyril Knowles - **m.**: Kenneth V. Jones - **scg.**: John Box - **mo.**: Bert Rule - **int.**: Victor Mature (Thatcher), Leo Genn (Kendall), Anthony Newley (Noakes), Bonar Colleano (il polacco), Luciana Paoluzzi (Carola), Sean Kelly (Bartlett), Kenneth Fortescue (Johnson), Anne Aubrey (ragazza italiana), George Coulouris (comandante italiano campo prigionieri), Alfred Burke (capitano Ritter), David Lodge (Patterson), Maxwell Shaw (lo sceicco), Alan Tilvern (Silverio), George Pravda (serg. tedesco), Percy Herbert, Robert Rietty, Martin Boddey, Andrea Malandrinos, Richard Marner, Ernst Walder, Peter Elliot, Julian Sherrier, Robert Bruce, Bob Simmons - **p.**: Phil C. Samuel per la Warwick - **o.**: Gran Bretagna, 1958 - **d.**: Columbia-Ceiad.

NOTTI DI LUCREZIA BORGIA, Le — **r.**: Sergio Grieco - **s.** e **sc.**: Sergio Grieco, Mario Caiano - **f.** (Totalscope, Eastmancolor): Massimo Dallamano - **m.**: Alessandro Derevitsky - **scg.**: Saverio D'Eugenio - **mo.**: Enzo Alfonsi - **int.**: Belinda Lee (Lucrezia Borgia), Jacques Sernas (Federigo degli Alberighi), Arnoldo Foà (Cesare Borgia), Michèle Mercier (Diana d'Alba), Franco Fabrizi, Marco Tulli, Lily Scaringi, Germano Longo, Nando Tamberlani, Riccardo Valle, Stelio Candelli, Gianni Loti, Raf Baldassarre - **p.**: Carlo Caiano per la Musa Cinematografica - Fides, Roma-Parigi - **o.**: Italia-Francia, 1959 - **d.**: UNIDIS.

ONIONHEAD (E' sbarcato un marinaio) — **r.**: Norman Taurog - **s.**: dal romanzo di Weldon Hill - **sc.**: Nelson Gidding - **f.**: Harold Rosson - **m.**: David Buttolph - **scg.**: Leo K. Kuter - **mo.**: William Ziegler - **int.**: Andy Griffith (Al Woods), Felicia Farr (Stella), Walter Matthau (Red Valter), Erin O'Brien (Jo Hill), Joe Mantell (O'Neal), Ray Danton (Higgins), James Gregory (Skipper), Joey Bishop (Gutsell), Roscoe Karns (Windy Woods), Ainslee Pryor (il capo), Tige Andrews (Berger) - **p.**: Jules Schermer per la Warner Bros - **o.**: U.S.A., 1958 - **d.**: Warner Bros.

ONORE E SANGUE — **r.**: Luigi Capuano - **s.**: Vincenzo Talarico - **sc.**: Luigi Capuano, Vincenzo Talarico - **f.**: Augusto Tiezzi - **m.**: Michele Cozzoli - **scg.**: Alfredo Montori - **int.**: Otello Toso, Carlo Giuffré, Lucia Banti, Fulvia Franco, Sandrino Giglio, Gildo Bocci, Paolo Ferrara, Nerio Bernardi, Virginia Balistrieri - **p.**: Fortunato Misiano per la Romana Film - **o.**: Italia, 1957 - **d.**: Siden.

OPERATION AMSTERDAM (Amsterdam: operazione diamanti) — **r.**: Michael McCarthy - **s.**: dal libro « Adventure in Diamonds » di David E. Walker - **sc.**: Michael McCarthy, John Eldridge - **f.**: Reginald Wyer - **m.**: Philip Green -

scg.: Alex Vetchinsky - **mo.**: Arthur Stevens - **int.**: Peter Finch (Jan Smit), Eva Bartok (Anna), Tony Britton (maggiore Dillon), Malcolm Keen (Johan Smit), Tim Turner (ten. olandese), John Horsley (comand. Bowerman), Melvyn Hayes (Willem), Christopher Rhodes (Alex) - **p.**: Maurice Cowan per la Rank - **o.**: Gran Bretagna, 1959 - **d.**: Rank.

ORDET (Ordet - La parola) — **r.**: Carl Theodor Dreyer - **s.**: dall'omonimo lavoro teatrale di Kaj Munk - **sc.**: Carl Th. Dreyer - **f.**: Henning Bendtsen - **m.**: Paul Schierbeck - **scg.**: Erik Aaes - **cost.**: N. Sandt Jensen - **mo.**: Edith Schlüssel - **int.**: Henrik Malberg (Morten Borgen), Preben Lerdorff Rye (Johannes), Birgitte Federspiel (Inger), Emil Hass Christensen (Mikken), Ejner Federspiel (Peter), Cay Kristiansen (Anders), Sylvia Eckhausen (moglie di Peter), Gerda Nielsen (figlia di Peter), Ann Elisabeth Hansen (Maren), Susanne (Lilleinger), Ove Rud, Henrik Skjaer, Hanne Agesen, Edith Thrane - **p.**: Palladium - **o.**: Danimarca, 1954 - **d.**: Globe.

Di questo « classico » della storia del cinema — apparso sugli schermi italiani a cinque anni dalla data di uscita in Danimarca e a quattro dalla prima proiezione in Italia (Mostra di Venezia 1955) *— « Bianco e Nero » si è occupata più volte. Rimandiamo quindi il lettore ai seguenti saggi e recensioni:*

Boerge Trolle: « *Il mondo di Carl Theodor Dreyer* », in « Bianco e Nero » n. VI, 1955, pag. 43.

Nino Ghelli: « Ordet *(La Parola) di Carl Theodor Dreyer* », in « Bianco e Nero » n. IX-X, 1955, pag. 10.

Guido Cincotti: « *Premessa* » alla pubblicazione della sceneggiatura integrale del film desunta dalla copia originale; in « Bianco e Nero » n. VIII-IX, 1956, pag. 3-80.

OUR GIRL FRIDAY (Come Eva... più di Eva!) — **r.**: Noel Langley - **s.** e **sc.**: Noel Langley - **f.** (Eastmancolor): Wilkie Cooper - **m.**: Ronald Binge - **scg.**: Fred Pusey - **mo.**: John Seabourne - **int.**: Joan Collins (Sadie), George Cole (Carrol), Kenneth More (Pat Plunkett), Robertson Hare (prof. Gibble), Hermione Gingold (la zitella), Walter Fitzgerald (capitano goletta), Hattie Jacques (signora Patch), Felix Felton (sig. Patch), Lionel Murton (barman), Anthony Tancred, Michael Meacham - **p.**: George Minter e Noel Langley per la Langley-Minter Production - **o.**: Gran Bretagna, 1953 - **d.**: regionale.

PANE, AMORE E ANDALUSIA — **r.**: Javier Seta - **s.**: Ettore M. Margadonna, Luciana Corda - **sc.**: Sandro Continenza, Luciana Corda, Ettore M. Margadonna - **f.** (Eastmancolor): Antonio Balestreros - **m.**: Alessandro Cicognini, Vittorio De Sica - **scg.**: Luis Perez Espinosa - **mo.**: Antonio Ramirez - **int.**: Carmen Sevilla, Vittorio De Sica, Lea Padovani, Peppino De Filippo, Columba Dominguez, Mario Carotenuto, Vicente Parra, Dolores Palumbo, José Nieto - **p.**: De Sica-Perojo - **o.**: Italia-Spagna, 1958 - **d.**: Titanus.

PARATROOP COMMAND (Paracadutisti d'assalto) — **r.**: William Witney - **s.** e **sc.**: Stanley Shpetner - **f.**: Gilbert Warrenton - **m.**: Ronald Stein - **scg.**: Don Ament - **mo.**: Bob Eisen - **int.**: Richard Bakalyan (Charlie), Ken Lynch (tenente), Jack Hogan (Asso), Jimmy Murphy (sergente), Jeffrey Morris (Pigpen), Jim Beck (Cowboy), Carolyn Hughes, Patricia Huston - **p.**: Stanley Sphetner per la Santa Rosa-James H. Nicholson and Samuel Z. Arkoff Prod. - American International - **o.**: U.S.A., 1958 - **d.**: Globe.

PARTY GIRL (Il dominatore di Chicago), di Nicholas Ray.

Vedere recensione di T. Kezich e dati in questo numero.

PASSAGER CLANDESTIN, Le (Clandestina a Tahiti) — **r.**: Ralph Habib - **s.**: dal romanzo di Georges Simenon - **sc.**: Ralph Habib - **f.** (Eastmancolor): Desmond Dickinson - **m.**: Michel Emer - **scg.**: René Moulaert - **mo.**: Monique Kirsanoff - **Int.**: Martine Carol (Lotte), Roger Livesey (maggiore Owens), Serge Reggiani (Mougins), Karl Heinz Böhm (Jean), Reginald Lye (notaio Buddington), Arletty, Maea Flohr - **p.**: Silver Films-Discifilm, Paris e Southern International, Sydney - **o.**: Francia-Australia, 1958 - **d.**: Cino Del Duca.

PASSPORT TO SHAME (Passaporto per l'inferno) — **r.**: Alvin Rakoff - **s.** e **sc.**: Patrick Alexander - **f.**: Jack Asher - **m.**: Ken Jones - **scg.**: George Beech - **mo.**: Lee Doig - **int.**: Diana Dors (Vicki), Eddie Constantine (Johnny), Herbert

Lom (Nick), Odile Versois (Malou), Brenda De Banzie (Aggie), Robert Brown (Mike), Elwyn Brook-Jones (Heath), Cyril Shaps (Willie) - **p.**: John Clein per la United Co-Productions - John Clein Prod. - **o.**: Gran Bretagna, 1958 - **d.**: Atlantis.

PECCATRICE DEL DESERTO, La — **r.**: Gianni Vernuccio e Steve Sekely - **s.**: Victor Stoloff, Robert Hill - **sc.**: Giuseppe Mangione, Enrico Papp - **f.** (Ferraniacolor): Massimo Dallamano - **m.**: Mario Nascimbene - **scg.**: Carlo Bertolini Salimbeni - **mo.**: Loris Bellero - **int.**: Ruth Roman (la donna), Otello Toso (Verro), Arnoldo Foà (medico Caldeo), Enzo Fiermonte (messo), Gianni Glori (Fabio), Akim Tamiroff (il sacerdote), Alan Furlan, Nino Marchetti - **p.**: G. Venturini-Nasht - **o.**: Italia, 1954-55 - **d.**: Rank.

PEQUENECES (Figli traditi) — **r.**: Juan de Orduña - **s.**: dal racconto di padre Luis Coloma - **sc.**: V. Escriva, V. Coello, A. A. Jordan, Juan de Orduña - **f.**: Ted Pahle - **scg.**: Sigfredo Burman - **mo.**: Pietra De Nieva - **int.**: Aurora Bautista (Curra), Jorge Mistral (Jacobo), Lina Yegros (Elvira), Jesus Tordesillas (Padre Cifuentes), Elena Salvador (Isabel), Guillermo Marin (l'uomo misterioso), Sara Montiel - **p.**: C.I.F.E.S.A. - **o.**: Spagna, 1950 - **d.**: regionale.

PETER VOSS, DER MILLIONENDIEB (Peter Voss, il ladro dei milioni) — **r.**: Wolfgang Becker - **s.**: dal romanzo di Ewald G. Seeliger - **sc.**: Curt J. Braun, Gustav Kampendonk - **f.** (Eastmancolor): Klaus von Rautenfeld, Günther Senftleben - **m.**: Hans Martin Majewski - **scg.**: Hanns H. Kuhnert, Jürgen Kiebach - **mo.**: Klaus Eckstein - **int.**: O. W. Fischer (Peter Voss), Ingrid Andree, Margit Saad, Mara Lane, Walter Giller, Peter Mosbacher, Peter Carsten, Boy Gobert, Hans Leibelt, Ludwig Linkmann, Henri Cogan, Franz Otto Krüger - **p.**: Kurt Ulrich - **o.**: Germania Occid., 1958 - **d.**: INDIEF.

PICA SUL PACIFICO, La — **r.**: Roberto Montero - **s.**: Roberto Montero - **sc.**: Scarnicci e Tarabusi - **f.**: Sergio Pesce - **m.**: Franco Giordano - **scg.**: Ivo Battelli - **mo.**: Dolores Faraoni - **int.**: Tina Pica, Ugo Tognazzi, Memmo Carotenuto, Elke Sommer, Ileana Lauro, Fanfulla, Silvio Bagolini, Matteo Spinola, Leopoldo Valentini, Nietta Zocchi, Diana Rabito, Giuliano Mancini, Anna Maria Pilla, Rina Mascetti, Andrea Fantasia, Maria Vitale, Vincenzo Donzelli - **p.**: Ettore Rossi per la Cosmopol - **o.**: Italia, 1959 - **d.**: Film Selezione.

PIÈGE, Le (La trappola si chiude) — **r.**: Charles Brabant - **s.**: da un'idea di Jacques Marcerou - **sc.**: Jacques Marcerou e André Tabet - **d.**: Roland Laudenbach - **f.**: Edmond Séchan - **m.**: Maurice Le Roux (sequenza di jazz di Alain Goraguer) - **scg.**: Jacques Paris - **mo.**: Huguette Brabant - **int.**: Magali Noël (Cora), Charles Vanel (Caillé), Raf Vallone (Gino), Betty Schneider (Denise), Michel Bouquet, Jummy Urbain, Renée Marc - **p.**: A. Bauer per la Globe Omnium Films - **o.**: Francia, 1958 - **d.**: Film Selezione.

PORK CHOP HILL (38° parallelo: missione compiuta) — **r.**: Lewis Milestone - **s.**: S.L.A. Marshall - **sc.**: James R. Webb - **f.**: Sam Leavitt - **m.**: Leonard Rosenman - **scg.**: Nicolai Remisoff - **mo.**: George Boemler - **int.**: Gregory Peck (ten. Clemons), Harry Guardino (Forstman), George Shibata (ten. Tsugi O'Hashi), Woody Strode (Franklin), James Edwards (caporale Jurgens), Rip Torn (ten. Russell), Barry Atwater (ten. col. Davis), George Peppard (Fedderson), Bob Steele (Kern), Norman Fell (serg. Colman), Robert Blake (Velie), Biff Elliot (Bowen), Viraj Amonsin (speaker cinese), Carl Benton Reid (generale) - **p.**: Sy Bartlett per la Melville - **o.**: U.S.A., 1959 - **d.**: Dear.

Vedere giudizio di T. Ranieri nel prossimo numero.

PORT DU DÉSIR, Le (Raffiche di mitra) — **r.**: Edmond T. Gréville - **s.** e **sc.**: Jacques Viot - **f.**: Henri Alekan - **m.**: Joseph Kosma - **scg.**: Lucien Aguettand - **mo.**: Jean Ravel - **int.**: Jean Gabin (capitano Quévic), Henri Vidal (Michel), Andrée Debar (Martine), J. R. Caussimon (sig. Black), Edith Georges (Lola), Gaby Basset, Robert Berri, Jacques Dynam, Yoko Tani, Léopoldo Frances, Berval, Mireille Ozy, Ardisson, Maffre, Jacques Blanchot - **p.**: Elysées Films - **o.**: Francia, 1954 - **d.**: regionale.

POVERI MILIONARI — **r.**: Dino Risi - **s.** e **sc.**: Pasquale Festa Campanile, Massimo Franciosa, Dino Risi - **f.**: Tonino Delli Colli - **m.**: Armando Trovajoli -

scg.: Piero Filippone - **mo.**: Mario Serandrei - **int.**: Renato Salvatori, Sylva Koscina, Maurizio Arena, Lorella De Luca, Alessandra Panaro, Memmo Carotenuto, Fred Buscaglione, Lina Ferri, Roberto Rey, José Jaspe, Gildo Bocci, Miguel Viade - **p.**: Titanus - **o.**: Italia, 1959 - **d.**: Titanus.

PSICANALISTA PER SIGNORA — **r.**: Jean Boyer - **s.**: Marcello Danon, Jean Boyer - **sc.**: Jean Manse, Nino Stresa, Nanni D'Eramo - **f.**: Charles Suin - **m.**: Lelio Luttazzi - **scg.**: Ivo Battelli - **mo.**: Roberto Cinquini - **int.**: Fernandel (veterinario Giuliano Goberti), Sylva Koscina (dott. Bonifati), Ugo Tognazzi (Cesare), Lauretta Masiero, Bice Valori, Caprice Chantal, Memmo Carotenuto, Carlo Campanini, Denise Gray, Dolores Palumbo, Marco Tulli, Guglielmo Inglese, Pina Gallini, Silvio Noto, Aroldo Tieri, Didi Sullivan, Lauro Gazzolo, Isarco Ravaioli, Alfio Contini - **p.**: Marcello Danon per la Da.Ma. Cinematografica e Les Films du Cyclope - **o.**: Italia-Francia, 1959 - **d.**: Cei-Incom.

QUE TANT D'AMOUR PERDU (Le insaziabili) — **r.**: Léo Joannon - **s.**: da « Le père Goriot » di Balzac - **sc.**: Léo Joannon, Frederic Grendel, Roland Laudenbach - **f.**: André Bac - **m.**: Jimmy Giuffré, Marc Lanjean - **scg.**: Robert Dumesnil - **mo.**: Robert Isnardon - **int.**: Pierre Fresnay (Andrea), Gabriele Ferzetti (Frederic Solingen), Franca Bettoia (Anna), Anne Doat (Cristina), Marguerite Pierry (Leocadie), Claude Titre (Michel Mortier), Bernard La Jarrige (l'impresario), René Bergeron (Martin), Michel Bardinet (Lionel) - **p.**: Soc. Française de Cinématographie - S.M.E. Gaumont - Zebra Film e Tempo Film - **o.**: Francia-Italia, 1958 - **d.**: M.G.M.

QUATRE CENTS COUPS, Les (I quattrocento colpi) di François Truffaut (**d.**: Cineriz).

Vedere giudizio di E. G. Laura e dati nel n. VI, 1959, *pag.* 30, 47 (*Cannes* 1959).

RACCOMANDATO DI FERRO, Il — **r.**: Marcello Baldi - **s.** e **sc.**: Marcello Baldi, Giorgio Bontempi, Riccardo Ghione da una novella di Augusto Gotti-Lega - **f.**: Carlo Carlini - **m.**: Teo Usuelli - **scg.**: Franco Lolli - **mo.**: Lionello Massobrio - **int.**: Mario Riva (Augusto Zinconi), Franca Marzi (Tosca Zinconi), Alessandra Panaro (Wilma Zinconi), Roberto Risso (Massimo Conte), Amedeo Nazzari (ministro), Aroldo Tieri (il « Penombra »), Edy Vessel (la segretaria), Augusto Gotti-Lega (il direttore generale), Carlo Pisacane (Luigi il portiere), Tiberio Murgia (Nicola, portiere del ministero), Alberto Rabagliati (un milanese), Enzo Garinei (un impiegato), Toni Ucci, Nadia Bianchi - **p.**: Achille Piazzi per la Lux - **o.**: Italia, 1959 - **d.**: Lux.

RAGAZZI DEL JUKE-BOX, I — **r.**: Lucio Fulci - **s.** e **sc.**: Lucio Fulci, Pietro Vivarelli, Vittorio Vighi - **f.**: Carlo Montuori - **m.**: Eros Sciorilli - **scg.**: Ottavio Scotti - **mo.**: Gabriele Varriale - **int.**: Mario Carotenuto, Elke Sommer, Antonio De Teffé, Tony Dallara, Fred Buscaglione, Betty Curtis, Adriano Celentano, Giacomo Furia, Yvette Masson, Benedetta Rutili - **p.**: Era Cinematografica - **o.**: Italia, 1959 - **d.**: Lux.

RAW WIND IN EDEN (Vento di passioni) — **r.**: Richard Wilson - **s.**: Dan Lundberg, Elizabeth Wilson - **sc.**: Elizabeth e Richard Wilson - **f.** (Cinemascope, Eastmancolor): Enzo Serafin - **m.**: Hans J. Salter - **scg.**: Alexander Golitzen e Alfred Ybarra - **mo.**: Russell Schoengarth - **int.**: Esther Williams (Laura), Jeff Chandler (Moore), Carlos Thompson (Wally Tucker), Rossana Podestà (Costanza), Eduardo De Filippo (Urbano), Rik Battaglia (Gavino) - **p.**: William Alland per la Universal-International - **o.**: U.S.A., 1958 - **d.**: Universal.

REDHEAD FROM WYOMING, The (La ribelle del West) — **r.**: Lee Sholem - **s.** e **sc.**: Polly James, Herb Meadow - **f.** (Technicolor): Winton Hoch - **m.**: Joseph Gersherson - **scg.**: Bernard Herzbrun e Hilyard Brown - **mo.**: Milton Carruth - **int.**: Maureen O'Hara (Kate Maxwell), Alex Nicol (Stan Blaine), William Bishop (Jim Averell), Alexander Scourby, Jeanne Cooper, Claudette Thornton, Palmer Lee, Jack Kelly, Ray Bennett, Joe Bailey, Rush Williams, Dennis Weaver, David Alpert, Joe Bassett, Stacey Harris, Betty Allen, Robert Strauss, Larry Hudson - **p.**: Leonard Goldstein per l'Universal-International - **o.**: U.S.A., 1952 - **d.**: Euro.

RESTLESS YEARS, The (Il frutto del peccato) — **r.**: Helmut Käutner - **s.**: da una commedia di Patricia Joudry Steele - **sc.**: Edward Anhalt - **f.** (Cinemascope): Ernest Laszlo - **m.**: Frank Skinner - **scg.**: Alexander Golitzen, Phil Barber - **mo.**: Al Joseph - **int.**: John Saxon (Will Henderson), Sandra Dee (Marily Grant), Virginia Grey (miss Robson), Teresa Wright (Elizabeth Grant), James Whitmore (Ed Henderson), Luana Patten (Polly Fisher), Margaret Lindsay (Dorothy Henderson), Jody McCrea, Alan Baxter - **p.**: Ross Hunter per l'Universal-International - **o.**: U.S.A., 1959 - **d.**: Universal.

RETURN OF DRACULA, The (Il bacio dello spettro) — **r.**: Paul Landres - **s. e sc.**: Pat Fielder - **f.**: Jack McKenzie - **m.**: Gerald Fried - **scg.**: James Vance - **mo.**: Sherman Rose - **int.**: Francis Lederer (Bellac), Norma Eberhardt (Rachel), Ray Stricklyn (Tim), Jimmie Baird (Mickey), Greta Granstedt (Cora), Virginia Vincent (Jennie), John Wengraf (Merriman), Gage Clark (prete), John MacNamara (sceriffo Bicknell), Harry Harvey, sr., Mel Allen, Hope Summers, Dan Gachman, Robert Lynn, Enid Janssen - **p.**: Jules V. Levy e Arthur Gardner per la Gramercy Pictures - **o.**: U.S.A., 1958 - **d.**: Dear.

RETURN OF THE FLY (La vendetta del dr. K) — **r.**: Edward L. Bernds - **s. e sc.**: Edward L. Bernds - **f.** (Cinemascope): Brydon Baker - **m.**: Paul Sawtell, Bert Shefter - **scg.**: Lyle R. Wheeler, John Mansbridge - **mo.**: Richard C. Meyer - **int.**: Vincent Price (François Delambre), Brett Halsey (Philippe Delambre), David Frankham (Alan Hinds), John Sutton (ispettore Beauchamp), Dan Seymour (Max Berthold), Danielle De Metz (Cecile Bonnard), Janine Grandel - **p.**: Bernard Glasser per la Associated Producers - **o.**: U.S.A., 1959 - **d.**: Fox.

REVENGE OF FRANKENSTEIN, The (La vendetta di Frankenstein) — **r.**: Terence Fisher - **s. e sc.**: Jimmy Sangster - **d. aggiunti:** Hurford Janes - **f.** (Technicolor): Jack Asher - **m.**: Leonard Salzedo - **scg.**: Bernard Robinson - **mo.**: James Needs, Alfred Cox - **int.**: Peter Cushing (dott. Victor Stein), Francis Matthews (dott. Hans Kleve), Eunice Gayson (Margaret), Michael Gwynn (Karl), John Welsh (Bergman), Lionel Jeffries (Fritz), Oscar Quitak (Dwarf), Richard Wordsworth (Up Patient), Charles Lloyd Pack (presidente), John Stuart (ispettore), Arnold Diamond (Molke), Avril Leslie (ragazza), George Woodbridge (portinaio) - **p.**: Anthony Hinds per la Hammer - **o.**: Gran Bretagna, 1958 - **d.**: Columbia-Ceiad.

REVENGE OF THE CREATURE (La vendetta del mostro) — **r.**: Jack Arnold - **sc.**: Martin Berkeley - **f.**: Charles S. Welbourne - **m.**: Joseph Gershenson - **scg.**: Alexander Golitzen, Alfred Sweeney - **mo.**: Paul Weatherwax - **int.**: John Agar (Clete Ferguson), Lori Nelson (Helen Dobson), John Bromfield (Joe Hayes), Robert B. Williams (George Johnson), Nestor Paiva (Lucas), Grandon Rhodes (Foster), Dave Willock (Gibson), Charles Cane - **p.**: William Alland per la Universal-International - **o.**: U.S.A., 1955 - **d.**: Universal.

REVOLT AT FORT LARAMIE (Rivolta a Fort Laramie) — **r.**: Lesley Selander - **s. e sc.**: Robert C. Dennis - **f.** (De Luxe Color stampato in Eastmancolor): William Margulies - **m.**: Les Baxter - **scg.**: Jack T. Collis - **mo.**: John F. Schreyer - **int.**: John Dehner (magg. Seth Bradner), Gregg Palmer (capitano James Tenslip), Frances Helm (Melissa Bradner), Don Gordon (Jean Salignac), Robert Keys (serg. Darrach), William Phillips (Serrel), Cain Mason, Robert Knapp, Eddie Little, Dean Stanton, Bill Barker, Clay Randolph, Kenneth Duncan, Frederick Ford - **p.**: Howard W. Koch per la Bel-Air - **o.**: U.S.A., 1957 - **d.**: Globe.

RIDE A CROOKED TRAIL (Il sentiero della rapina) — **r.**: Jesse Hibbs - **s.**: George Bruce - **sc.**: Borden Chase - **f.** (Cinemascope, Eastmancolor): Harold Lipstein - **m.**: Joseph Gershenson - **scg.**: Alexander Golitzen, Bill Newberry - **mo.**: Edward Curtiss - **int.**: Audie Murphy (Joe Maybe), Gia Scala (Tessa), Walter Matthau (giudice Kyle), Henry Silva (Sam Teeler), Eddie Little (Jimmie), Mary Field, Leo Gordon, Mort Mills, Frank Chase, Bill Walker, Ned Wever, Richar Cutting - **p.**: Howard Pine per l'Universal-International - **o.**: U.S.A., 1958 - **d.**: Universal.

RIDIN' THE TRAIL (Il trionfo di Zorro) — **r.**: Raymond K. Johnson - **int.**: Fred Scott, Iris Lancaster, Harry Harvey, Jack Ingram, John Ward - **p.**: C. C. Burr per la Monogram - **o.**: U.S.A., 1940 - **d.**: regionale.

RIO BRAVO (Un dollaro d'onore) — **r.**: Howard Hawks - **s.**: da un racconto di B.H. McCampbell - **sc.**: Jules Furthman, Leigh Brackett - **f.** (Technicolor): Russell Harlan - **m.**: Dimitri Tiomkin - **scg.**: Leo K. Kuter - **c.**: Marjorie Best - **mo.**: Folmer Blangsted - **int.**: John Wayne (sceriffo John T. Chance), Dean Martin (Dude), Ricky Nelson (Colorado), Walter Brennan (Stumpy), Ward Bond (Pat Wheeler), Angie Dickinson (Feathers), John Russell (Nathan Burdette), Pedro Gonzalez-Gonzalez (Carlos), Estelita Rodriguez (Consuelo), Claude Akins (Joe Burdette), Malcolm Atterbury (Jake), Harry Carey, jr. (Harold), Bob Steele (Matt Harris) - **p.**: Howard Hawks per la Armada - **o.**: U.S.A., 1959 - **d.**: Warner Bros.

Della singolare versatilità dell'ormai anziano regista Howard Hawks Rio Bravo *è un altro saggio prestigioso. Tra l'imperversare delle tendenze verso un cinema sempre più complesso, quando non contorto, nello sviluppo delle azioni e nelle psicologie dei personaggi, Hawks è riuscito a presentarci come nuovo un « western » straordinariamente lineare. La sua tematica, se così si può dire in questo caso, è basata sui semplici motivi dell'amicizia e della lealtà. Per il resto si rientra nella sfera tradizionale e più popolare dove i buoni sono categoricamente distinti dai cattivi. Ma non si tratta nemmeno di un « western » che si rifaccia alle primitive tradizioni di questo genere, ché le stesse azioni drammatiche sono ridotte al minimo. Si tratta, piuttosto, di un'analisi acuta e godibilissima di una serie di comportamenti, e svolta ora con ironia ora con affettuosa adesione. Nascono e si sviluppano, così dei personaggi a tutto tondo, come quello dell'ubriacone che si riscatta, affidato ad un inimitabile Dean Martin, e quello dello sceriffo tutto d'un pezzo, creato da John Wayne.* (L.A.)

ROUGH AND THE SMOOTH, The (Il ruvido e il liscio) — **r.**: Robert Siodmak - **s.**: da un romanzo di Robin Maugham - **sc.**: Audrey Erskine-Lindop, Dudley Leslie - **f.**: Otto Heller - **m.**: Douglas Gamley - **scg.**: Ken Adam - **mo.**: Gordon Pilkington - **int.**: Tony Britton (Mike Thompson), Nadja Tiller (Ila Hansen), William Bendix (Reg Barker), Natasha Parry (Margaret Goreham), Norman Wooland (David Fraser), Donald Wolfit (Lord Drewell), Tony Wright (Jack), Adrienne Corri (Jane Buller), Joyce Carey (signora Thompson), John Welsh (dott. Thompson), Edward Chapman (Willy Catch), Beatrice Varley (proprietaria albergo) - **p.**: George Minter per la Renown-Minter and Siodmak Production - **o.**: Gran Bretagna, 1959 - **d.**: Cineriz.

Vedere giudizio di T. Ranieri nel prossimo numero.

SAFECRACKER, The (Obiettivo Butterfly) — **r.**: Ray Milland - **s.**: Rhys Davies - **sc.**: Paul Monash - **f.** (Metroscope): Gerald Gibbs - **m.**: Richard Rodney Bennett - **scg.**: Elliott Scott - **mo.**: Ernest Walter - **int.**: Ray Milland (Colley Dawson), Barry Jones (Bennett Carfield), Jeanette Sterke (Irene), Victor Maddern (Morris), Ernest Clark (magg. Adbury), Cyril Raymond (ispettore Frankham), Melissa Stribling (Angela), Percy Herbert (serg. Harper), Barbara Everest (signora Dawson), Anthony Nicholls (generale Prior), David Horne (Herbert Fenwright), Clive Morton (sir George Turvey) - **p.**: John R. Sloan per Coronado-David Rose Production - **o.**: Gran Bretagna, 1957-58 - **d.**: M.G.M.

SALLY AND SAINT ANNE (Sally... e i parenti picchiatelli) — **r.**: Rudolph Maté - **s.**: James O'Hanlon - **sc.**: James O'Hanlon, Herb Meadow - **f.**: Irving Glassberg - **m.**: Frank Skinner - **scg.**: Bernard Herzbrun, Hillyard Brown - **mo.**: Edward Curtiss - **int.**: Ann Blyth (Sally), Edmund Gwenn (il nonno), John McIntire (McCarthy), Palmer Lee (Johnny Evans), Hugh O'Brian (Danny), Frances Bavier (Mamma O'Malley), Jack Kelly (Mike), Otto Hulett (Papà O'Malley), Kathleen Hughes (Lois), Lamont Johnson (Willie), King Donovan, Robert Nichols, Alix Talton, George Mathews - **p.**: Leonard Goldstein per l'Universal-International - **d.**: Universal.

SANS FAMILLE (Senza famiglia) — **r.**: André Michel - **s.**: dal romanzo di Hector Malot - **scg.**: Pierre Véry, Remo Forlani - **f.** (Eastmancolor): Robert

Juillard - **m.**: Paul Misraki - **scg.**: Antoine Mayo, Raymond Gabutti - **mo.**: Boris Lewin - **cost.**: Georgette Villon - **int.**: Pierre Brasseur (Jeroboam Driscoll), Gino Cervi (Vitalis), Joël Flateau (Rémi), Bernard Blier (Garofoli), Simone Renant (Lady Miligan), Maurice Teynac (James Miligan), Raymond Bussières (Barberin), Paulette Dubost (sua moglie), Jacques Moulières (Mattia), Roger Pierre (il clown Bob), Jean-Marc Thibault (il clown Bib), Marianne Oswald, Bernard Lavalette, Pierre Sergeol, Daniel Emilfork, Christian Fourcade, Gérard Darrieu, M. Lesourd, Lucien Raimbourg, Amédée - **p.**: S.P.C.E.-Francinex, Paris e Rizzoli Film, Roma - **o.**: Francia-Italia, 1958 - **d.**: Cineriz.

SAY ONE FOR ME (Dinne una per me) — **r.**: Frank Tashlin - **s.** e **sc.**: Robert O'Brien - **f.** (Cinemascope, De Luxe Color): Leo Tover - **m.**: Lionel Newman - **scg.**: Lyle R. Wheeler, Leland Fuller - **mo.**: Hugh S. Fowler - **int.**: Bing Crosby (Padre Conroy), Debbie Reynolds (Holly), Robert Wagner (Tony Vincent), Ray Walston (Phil Stanley), Les Tremayne (Harry LaMaise), Connie Gilchrist (Mary Manning), Frank McHugh (Jim Dugan), Sebastian Cabot (monsignore), Joe Besser (Joe Greb), Alena Murray (Sunny), Stella Stevens (Chorine), Nina Shipman (May Flagg), Judy Harriet (June January), Dick Whittinghill (Lou Christy), Robert Montgomery, jr. (impiegato dell'hotel), Murray Alper (Otto) - **p.**: Frank Tashlin per la Bing Crosby Production - **o.**: U.S.A., 1959 - **d.**: Fox.

SCERIFFA, La — **r.**: Roberto Montero - **s.** e **sc.**: Mario Amendola - **f.** (Dyaliscope): Sergio Pesce - **m.**: C. Louvre - **scg.**: Ivo Battelli - **mo.**: Ettore Salvi - **int.**: Tina Pica, Ugo Tognazzi, Tina De Mola, Livio Lorenzon, Tino Scotti, Alberto Sorrentino, Tom Fellegi, Annie Alberti, Anita Todesco, Carlo Pisacane, Fanfulla, Carletto Sposito, Leonardo Severini, Benito Stefanelli, Stelio Candelli, Paolo Gozlino, Bruno Carotenuto - **p.**: Guido Paolucci per la Betauno - **o.**: Italia, 1959 - **d.**: CID.

SCHINDERHANNES, Der (Lo scorticatore) — **r.**: Helmut Käutner - **s.**: da un lavoro teatrale di Carl Zuckmayer - **sc.**: George Hurdalek - **dial.**: Carl Zuckmayer - **f.** (Eastmancolor): Heinz Pehlke, Siegfried Hold - **m.**: Bernhard Eichhorn - **scg.**: Herbert Kirchhoff, Albrecht Becker - **cost.**: Erna Sander - **mo.**: Klaus Dudenhöfer - **int.**: Curd Jürgens (Hannes Bückler, lo Scorticatore), Maria Schell (Giulia), Christian Wolff (Carl von Cleve-Boost), Fritz Tillmann (Leyendecker), Siegfried Lowitz (Benzel), Bobby Todd (Seibert), Til Kiwe (gendarme Adam), Sybille Kien (Margaret), Will Trenk-Trebitsch (conte von Cleve-Boost), Walter Buschhoff, Günther Jerschke, Michael Burk, Paul Esser, Josef Offenbach, Leon Askin, Joachim Hess, Arnim Dahl, Ernst Stahl-Nachbaur, Bum Krüger, Eva Pflug, Regine Burghardt, Thea Thiele, Karl Luley, Karl Lange, Werner Völger, Sigfrit Steiner, Gert Klein, Wolf Pfarr, Werner Schumacher - **p.**: Real Film - **o.**: Germania Occ., 1958 - **d.**: INDIEF.

SCHWARZE BLITZ, Der (La Saetta Nera) — **r.**: Hans Grimm - **s.** e **sc.**: Franz Geiger - **f.** (Agfacolor): Klaus von Rautenfeld, E. W. Kalinke - **m.**: Franz Grothe - **scg.**: Ludwig Reiber - **mo.**: Anneliese Schönnenbeck - **int.**: Toni Sailer, Maria Perschy, Waltraut Haas, Dietmar Schönherr, Oliver Grimm, Viktor Staal, Gustav Knuth, Carla Hagen, Peter Parak, Heinrich Gretler, Monika Roether, Margaretha Srb, Ali von Wolffersdorff, Martin Strolz, Francesco Stefani, Rudi Matt, Franz Geiger, Karl Erb - **p.**: Bavaria - **o.**: Germania Occid., 1958 - **d.**: Major.

SCHWARZE NYLONS - HEISSE NACHTE (X-9 Agente Interpol) — **r.**: Erwin Marno - **s.** e **sc.**: Erwin Marno, Hanns H. Fischer - **f.**: Karl Schröder - **m.**: Fritz Schulz-Reichel - **scg.**: Hans Luigi, Gerhard Ladner - **mo.**: Caspar von der Berg - **int.**: Peter van Eyk, Susanne Cramer, Horst Frank, Kai Fischer, Helmut Schmid, Helga Münster, Eva Schreiber, Karin Maria Osthoff, Eleonore Doodt, Alf Marholm, Konrad Wagner, Käthe Haack, Wolf Martini, Peter Weiss, Urssa Garena, Heinz Lausch, Gerhard Frickhöffer, Eva Maria Gebel - **p.**: Filmaufbau/Cinelux - **o.**: Germania Occid., 1958 - **d.**: Atlantis.

SCREAMING MIMI (La statua che urla) — **r.**: Gerd Oswald - **s.**: da un romanzo di Fredric Brown - **sc.**: Robert Blees - **f.**: Burnett Guffey - **m.**: Mischa

Bakaleinikoff - **scg.**: Cary Odell - **mo.**: Gene Havlick, Jerome Thoms - **int.**: Anita Ekberg (Virginia Wilson), Phil Carey (Bill Sweeney), Gypsy Rose Lee (Joan Mapes), Harry Townes (dott. Greenwood), Linda Cherney (Ketti), Romney Brent (Charlie Wilson), Alan Gifford (capitano Bline), Oliver McGowan (Walter Krieg), Trio Red Norvo (Trio Red Yost), Stephen Ellsworth (dott. Joseph Robinson), Vaughn Taylor (Raoul Reynarde), Frank Scannell (Paul) - **p.**: Harry Joe Brown e Robert Fellows per la Sage - **o.**: U.S.A., 1958 - **d.**: Columbia-Ceiad.

SEA OF SAND (Mare di sabbia) — **r.**: Guy Green - **s.**: Sean Fielding - **sc.**: Robert Westerby - **f.**: Wilkie Cooper - **m.**: Clifton Parker - **scg.**: Maurice Pelling - **mo.**: Gordon Pilkington - **int.**: Richard Attenborough (Trooper Brody), John Gregson (capitano Williams), Michael Craig (capitano Cotton), Vincent Ball (serg. Nesbitt), Percy Herbert (Trooper White), Barry Foster (caporale Matheson), Andrew Faulds (serg. Parker), George Murcell (caporale Simms), Dermot Walsh - **p.**: Robert S. Baker e Monty Berman per la Tempean Films - **o.**: Gran Bretagna, 1958 - **d.**: Rank.

SEIGNEURS DE LA FORET, Les (I signori della foresta) — **r.**: Heinz Sielmann, Henry Brandt - **consulenti scientif.**: Ernest Schaefer, Daniel Biebuyck - **commento**: Max-Pol Fouchet - **f.** (Cinemascope, Eastmancolor): Paul Grup, Georg Schimanski, Kurt Neubert, Fernand Tack, Anders Lembcke - **m.**: Richard Cornu - **mo.**: Lewis Linzee - **p.**: Henri Storck per la Fondation International Scientifique - **o.**: Belgio, 1958 - **d.**: Fox.

SERENADE EINER GROSSEN LIEBE (Come prima) — Vedi: **FOR THE FIRST TIME.**

SHERIFF OF FRACTURED JAW, The (La bionda e lo sceriffo) — **r.**: Raoul Walsh - **s.**: Jacob Hay - **sc.**: Arthur Dales - **f.** (Cinemascope, Eastmancolor stampato in De Luxe Color): Otto Heller - **m.**: Robert Farnon - **scg.**: Bernard Robinson - **mo.**: John Shirley - **int.**: Kenneth More (Jonathan Tibbs), Jayne Mansfield (Kate), Henry Hull (Masters), William Campbell (Keeno), Bruce Cabot (Jack), Robert Morley (Zio Lucius), Ronald Squire (avv. Toynbee), David Horne (maggiordomo James), Eynon Evans (Mason), Sidney James (ubriaco), Donald Stewart (tamburino), Reed de Rouen (Clayborne) - **p.**: Daniel M. Angel per la Daniel M. Angel Productions - **o.**: Gran Bretagna, 1958 - **d.**: Fox.

SIERRA STRANGER (Furia a Rio Apache) — **r.**: Lee Sholem - **s.** e **sc.**: Richard J. Dorso - **f.**: Sam Leavitt - **m.**: Alexander Courage - **scg.**: Ernest Fegtler - **mo.**: Leon Birnbaum - **int.**: Howard Duff (Jess Collins), Gloria McGhee (Meg Anderson), Dick Foran (Bert Gaines), John Hoyt (sceriffo), Barton MacLane (Lem Gotch), George E. Stone (Dan), Ed Kemmer (Sonny Grover), Robert Foulk (Tom Simmons), Eve McVeagh, Henry Kulky, Byron Foulger - **p.**: Norman T. Herman per la Columbia - **o.**: U.S.A., 1957 - **d.**: Atlantis.

SIGN OF ZORRO, The o **The CHALLENGE OF ZORRO (La sfida di Zorro)** — **r.**: Norman Foster, Lewis R. Foster - **s.** e **sc.**: Norman Foster, Lowell S. Hawley, Bob Wehling, John Meredyth Lucas, basati sul personaggio creato da Johnston McCulley - **f.**: Gordon Avil - **m.**: William Lava - **scg.**: Marvin Aubrey - **mo.**: Ray Livingstone - **int.**: Guy Williams (Don Diego/Zorro), Henry Calvin (serg. Garcia), Britt Lomond (Monastario), Gene Sheldon (Bernardo), Romney Brent (padre Felipe), George J. Lewis (Alejandro), Rony Russo (Martinez), Jan Arvan (Torres), Than Wyenn (Pina), Lisa Gaye (figlia del viceré), John Dehner (viceré), Elvira Corona (danzatrice spagnola) - **p.**: William H. Anderson per la Walt Disney Productions - **o.**: U.S.A., 1958 - **d.**: Rome.

SIMPATICO MASCALZONE, Un — **r.**: Mario Amendola - **s.** e **sc.**: Mario Amendola - **f.**: Sergio Pesce - **m.**: Carlo Innocenzi - **scg.**: Ivo Battelli - **mo.**: Antonietta Zita - **int.**: Maurizio Arena, Cathia Caro, Carlo Campanini, Virgilio Riento, Ferruccio Amendola, Enzo Garinei, Tiberio Mitri, Amelia Perrella, Lyla Rocco, Benedetta Rutili, Toni Ucci, Alberto Sorrentino, Ciccio Barbi, G. Manera, E. Monti - **p.**: Jonia Film - **o.**: Italia, 1959 - **d.**: regionale.

SIRENA DEL GOLFO, La — **r.**: Ignazio Ferronetti - **s.**: dalla commedia « Se quell'idiota ci pensasse » di Aldo De Benedetti - **sc.**: Fulvio Palmieri - **f.**: Adalberto Albertini - **int.**: Fanny Marchiò, Antonio Gandusio, Annibale Betrone, Roberto Villa, Irene Genna, Massimo Sallusti - **p.**: Di Pea - **o.**: Italia, 1948-49 - **d.**: regionale.

Nota: Il film venne a suo tempo presentato in alcune città italiane con il titolo: **MA CHI TE LO FA FARE?**

SMULTRONSTALLET (Il posto delle fragole) di Ingmar Bergman (**d.**: INDIEF).

Vedere giudizio di T. Ranieri e dati nel n. X-XI, 1958, *pag.* 42, 45 *(Venezia* 1958, *Sezione informativa).*

SOLEDAD — **r.**: Enrico Gras, Mario Craveri - **s.**: da un'idea di Vicente Escriva - **sc.**: Mario Craveri, Ennio De Concini, Vicente Escriva, Enrico Gras, Ugo Guerra, Antonio Navarro Linares - **f.** (Cinemascope, Ferraniacolor): Giovanni Raffaldi, Franco Bernetti - **m.**: Francesco Lavagnino - **mo.**: Mario Serandrei - **int.**: Fernando Fernan Gomez (Paco), German Cobos (Manuel), Pilar Cansino (Soledad) - **p.**: Lux Film, Roma e Aspa Prod. Cin. - **o.**: Italia-Spagna, 1958 - **d.**: Lux Film.

SOME CAME RUNNING (Qualcuno verrà) di Vincente Minnelli.

Vedere recensione di T. Kezich e dati in questo numero.

SON OF BILLY THE KID (Billy il mancino) — **r.**: Ray Taylor - **s.** e **sc.**: Ron Ormond, Ira Webb - **f.**: Ernest Miller - **m.**: Walter Greene - **scg.**: Fred Preble - **mo.**: Hugh Winn - **int.**: Lash La Rue, Al St. John, Marion Colby, George Baxter, Terry Frost, June Carr, Johnny Jones, House Peters, jr., Clark Stevens - **p.**: Ron Ormond per la Western Adv. - Screen Guild - **o.**: U.S.A., 1949 - **d.**: regionale.

SPACE CHILDREN, The (I figli dello spazio) — **r.**: Jack Arnold - **s.**: Tom Filer - **sc.**: Bernard C. Schoenfeld - **f.**: Ernest Laszlo - **m.**: Van Cleave - **eff. f. spec.**: John P. Fulton - **scg.**: Hal Pereira, Roland Anderson - **mo.**: Terry Morse - **int.**: Adam Williams (Dave Brewster), Peggy Webber (Ann Brewster), Michel Ray (Bud Brewster), John Crawford (Ken Brewster), Jackie Coogan (Hank Johnson), Sandy Descher (Eadie Johnson), Richard Shannon (ten. col. Manley), Raymond Bailey, Larry Pennell, Peter Baldwyn, Ty Hungerford, Russell D. Johnson, David Bair, Johnny Crawford, Eilene Janssen, Jean Engstrom, Vera Marshe - **p.**: William Alland per la W. Alland Productions - **o.**: U.S.A., 1958 - **d.**: Paramount.

SPADA E LA CROCE, La — **r.**: Carlo L. Bragaglia - **s.**: Ottavio Poggi - **sc.**: Sandro Continenza - **f.** (Supercinescope, Ferraniacolor): Raffaele Masciocchi - **m.**: Roberto Nicolosi - **scg.**: Ernst Kromberg - **c.**: Giancarlo B. Salimbeni - **mo.**: Renato Cinquini e Renato Montanari - **int.**: Yvonne De Carlo (Maria Maddalena), Jorge Mistral (Caio Marcello), Rossana Podestà (Marta), Massimo Serato (Anan), Mario Girotti, Rossana Rory, Andrea Aureli, Philippe Hersent, Nando Tamberlani, Nadia Brivio, Roberto Morgani - **p.**: Liber Film - **o.**: Italia, 1958 - **d.**: Euro.

SPARVIERI DEL RE, Gli — **r.**: Joseph Lerner - **s.** e **sc.**: Mark Druk, Martin Stern - **f.**: Pierludovico Pavoni - **m.**: Mario Nascimbene - **scg.**: Enzo Valentini - **int.**: Jeffrey Stone (D'Artagnan), Paul Campbell (Aramis), Sebastian Cabot (Porthos), Domenico Modugno (Athos), Victor De la Fosse (Luigi XIII), Peter Trent (capitano di Treville), Margaret Anderson - **p.**: Joseph Lerner per la Tethis - **o.**: Italia, 1954 - **d.**: regionale.

SPAVALDI E INNAMORATI — **r.**: Giuseppe Vari - **s.** e **sc.**: Nino Stresa e Dino Verde - **f.**: Francesco Izzarelli - **m.**: Carlo Innocenzi - **int.**: Enio Girolami, Yvonne Monlaur, Mario Girotti, Carla Calò, Gisella Sofio, Glauco Onorato, Carlo Delle Piane, Carlo Pisacane, Marco Tulli, Guglielmo Inglese, Memmo Carotenuto, Alberto Talegalli, Giacomo Furia, Fiorella Ferrero, Bruno Corelli, Liz Simson, Betty Rowland - **p.**: Universo - **o.**: Italia, 1959 - **d.**: regionale.

SQUARE PEG, The (Io e il generale) — **r.**: John Paddy Carstairs — **s.** e

sc.: Jack Davies, Henry Blyth, Norman Wisdom, Eddie Leslie - **f.**: Jack Cox - **m.**: Philip Green - **scg.**: Maurice Carter - **mo.**: Roger Cherrill - **int.**: Norman Wisdom (Norman Pitkin - generale Schreiber), Honor Blackman (Lesley Cartland), Edward Chapman (sig. Grimsdale), Campbell Singer (serg. Loder), Hattie Jacques (Gretchen), Brian Worth (Henri Le Blanc), Terence Alexander (capitano Wharton), John Warwick (col. Layton), Arnold Bell (gen. Hunt), André Maranne (Jean-Claude) - **p.**: Hugh Stewart per la Rank - **o.**: Gran Bretagna, 1958 - **d.**: Rank.

STAND AT APACHE RIVER, The (L'ultimo dei Comanches) — **r.**: Lee Sholem - **s.**: Robert J. Hogan - **sc.**: Arthur Ross - **f.** (Technicolor): Charles P. Boyle - **m.**: Frank Skinner - **scg.**: Bernard Herzbrun, Hilyard Brown - **mo.**: Leonard Weiner - **int.**: Stephen McNally (Lane Dakota), Julia Adams (Valerie Kendrick), Hugh Marlowe (col. Morsby), Hugh O' Brian (Tom Kenyon), Jaclynne Greene (Anne Kenyon), Jack Kelly (Hatcher), Russell Johnson (Greiner), Forrest Lewis (Deadhorse), Edgar Barrier - **p.**: William Alland per la Universal-International - **o.**: U.S.A., 1953 - **d.**: Euro.

STAR IN THE DUST (Esecuzione al tramonto) — **r.**: Charles Haas - **s.**: Lee Leighton - **sc.**: Oscar Brodney - **f.** (Technicolor): John L. Russell, jr. - **m.**: Frank Skinner - **scg.**: Alexander Golitzen, Alfred Sweeney - **mo.**: Ray Snyder - **int.**: John Agar (Bill Jorden), Mamie Van Doren (Ellen Ballard), Richard Boone (Sam Hall), Leif Erickson (George Ballard), Coleen Gray (Nellie Mason), James Gleason (Orval Jones), Randy Stuart (Nan Hogan) - **p.**: Albert Zugsmith per l'Universal-International - **o.**: U.S.A., 1956 - **d.**: Universal.

ST. LOUIS BLUES (St. Louis Blues), di Allen Reisner (**d.**: Paramount).

Vedere giudizio di E. G. Laura e dati nel n. X-XI, 1958, *pag.* 43, 47 *(Venezia* 1958, *Sezione informativa).*

STRANGER IN MY ARMS, A (Uno sconosciuto nella mia vita) — **r.**: Helmut Käutner - **s.**: dal romanzo « And Ride a Tiger » di Robert Wilder - **sc.**: Peter Berneis - **f.** (Cinemascope): William Daniels - **m.**: Joseph Gersherson - **scg.**: Alexander Golitzen, Richard Riedel - **mo.**: Milton Carruth - **int.**: June Allyson (Christina Beasley), Jeff Chandler (Pike Yarnell), Sandra Dee (Pat), Mary Astor (Virgily), Conrad Nagel (Harley), Charles Coburn (Vance), Peter Graves (Donald) - **p.**: Ross Hunter per la Universal-International - **o.**: U.S.A., 1958 - **d.**: Universal.

SUBMARINE SEAHAWK (U. 570 Contrattacco siluri) — **r.**: Spencer Gordon Bennet - **s.** e **sc.**: Lou Rusoff, Owen Harris - **f.**: Gilbert Warrenton - **m.**: Alexander Laszlo - **scg.**: Don Ament - **mo.**: Ronald Sinclair, Paul Wittenberg - **int.**: John Bentley (Paul Turner), Brett Halsey (David Shore), Wayne Heffley (Dean Stoker), Steve Mitchell (Andy Flowers), Henry McCann (Ellis), Frank Gerstle (capitano Boardman), Paul Maxwell (Bill Hallohan), Jan Brooks, Mabel Rea, Marilyn Hanold - **p.**: Alex Gordon e Ronald Sinclair per la Golden State - James H. Nicholson e Samuel Z. Arkoff - American International - **o.**: U.S.A., 1958 - **d.**: Globe.

SUSPECTS, Les (I terroristi della metropoli) — **r.**: Jean Dréville - **s.**: Marcel Rivet - **sc.**: Maurice de Canonge, Pierre Léaud - **f.**: Georges Million - **m.**: Jacques Météhen - **scg.**: Claude Bouxin - **mo.**: Victor Grizelin - **int.**: Charles Vanel (commissario Perrache), Yves Massard (ispett. Vignon), Anne Vernon (Lucette Vignon), Maurice Teynac (Kurt Topfer), Robert Porte, Jacques Morel, Grégoire Aslan, René Blancard, Henri Crémieux, Berthe Thyssen, Marcelle Arnold - **p.**: L.P.C. - Chaillot Films - **o.**: Francia, 1957 - **d.**: Unidis.

TALE OF TWO CITIES, A (Verso la città del terrore) — **r.**: Ralph Thomas - **s.**: dal romanzo omonimo di Charles Dickens - **sc.**: T.E.B. Clarke - **f.**: Ernest Steward - **m.**: Richard Addinsell - **scg.**: Carmen Dillon - **mo.**: Alfred Roome - **int.**: Dirk Bogarde (Sydney Carton), Dorothy Tutin (Lucie Manette), Cecil Parker (Jarvis Lorry), Athene Seyler (Miss Pross), Christopher Lee (marchese di St. Evremonde), Duncan Lamont (Ernest Defarge), Rosalie Crutchley (madame Defarge), Paul Guers (Charles Darnay), Stephen Murray (dott. Manette),

Alfie Bass (Jerry Cruncher), Donald Pleasence (John Barsad), Freda Jackson («La Vendetta»), Marie Versini (Marie Gabelle), Ian Bannen (Gabelle), Ernest Clark (Stryver), Leo McKern, Eric Pohlmann - **p.**: Betty Box per la Rank - **o.**: Gran Bretagna, 1958 - **d.**: Rank.

TARTASSATI, I — **r.**: Steno - **s.**: Vittorio Metz, Roberto Gianviti - **sc.**: V. Metz, R. Gianviti, Ruggero Maccari - **f.**: Marco Scarpelli - **m.**: Piero Piccioni - **scg.**: Giorgio Giovannini, Andrea A. Tomassi - **mo.**: Eraldo Da Roma - **int.**: Totò (Torquato Pezzella), Aldo Fabrizi (Fabio Topponi), Louis de Funès (Ettore), Luciano Marin (Tino), Cathia Caro (Laura), Anna Campori (Dora), Miranda Campa (signora Topponi), Anna Maria Bottini (Mara), Ciccio Barbi (il brigadiere), Ignazio Leone (guardia forestale), Fernand Sardou (Ernesto), Nando Bruno, Piera Arico - **p.**: Mario Cecchi Gori per la Maxima - Cei Incom - Champs Elysées - **o.**: Italia-Francia, 1959 - **d.**: Cei-Incom.

TARZAN'S FIGHT FOR LIFE (Tarzan e lo stregone) — **r.**: Bruce Humberstone - **s. e sc.**: Thomas Hal Phillips, dal personaggio creato da Edgar Rice Burroughs - **f.** (Metrocolor): William Snyder, Miki Carter (per le riprese in Africa) - **m.**: Ernest Gold - **scg.**: Ernst Fegte - **mo.**: Aaron Stell - **int.**: Gordon Scott (Tarzan), Eve Brent (Jane), Rickie Sorensen (Tartu), James Edwards (Futa), Carl Benton Reid (dott. Sturdy), Jil Jarmyn (Anne), Harry Lauter (Warwick), Nick Stewart (Molo), Darrell Harris (il giovane capo), Pauline Myers (sua madre) - **p.**: Sol Lesser per la Sol Lesser Production - M.G.M. - **o.**: U.S.A., 1958 - **d.**: M.G.M.

TÉMOIN DANS LA VILLE, Un (Appuntamento con il delitto) — **r.**: Edouard Molinaro - **s.**: Gérard Oury, Boileau, Narcejac - **sc.**: G. Oury, Boileau, Narcejac, Alain Poiré ,Georges André Tabet, Mario Forni, Edouard Molinaro - **f.**: Henri Decae - **m.**: Barney Wilen, Kenny Durham - **scg.**: Georges Lévy - **mo.**: Robert e Monique Isnardon - **int.**: Lino Ventura (Angélin), Sandra Milo (Liliane), Franco Fabrizi (Lambert), Robert Dalban, Jacques Berthier, Janine Darcey, Gérard Darrieu, Daniel Ceccaldi, Claire Nicole, Jean Lara, François Brion, Ginette Pigeon, Dora Doll, Jacques Jouanneau - **p.**: Morris Ergas e Alain Poiré per la Tempo-Zebra, Roma e la Gaumont-Franco London - Paris Union Films, Paris - **o.**: Francia-Italia, 1959 - **d.**: M.G.M.

Vedere giudizio di T. Ranieri nel prossimo numero.

TEN SECONDS TO HELL (Dieci secondi col diavolo) — **r.**: Robert Aldrich - **s.**: dal romanzo «The Phoenix» di Lawrence P. Bachmann - **sc.**: Robert Aldrich, Teddi Sherman - **f.**: Ernest Laszlo - **m.**: Kenneth V. Jones - **scg.**: Ken Adam - **mo.**: James Needs, Henry Richardson - **int.**: Jack Palance (Eric Koertner), Jeff Chandler (Karl Wirtz), Martine Carol (Margot), Robert Cornthwaite (Loeffler), Dave Willock (Tillig), Wes Addy (Sulke), Jimmy Goodwin (Globke), Virginia Baker (Frau Bauer), Richard Wattis (magg. Haven) - **p.**: Michael Carreras per la Hammer-Seven Arts - **o.**: Gran Bretagna-U.S.A., 1958 - **d.**: Dear.

Il romanzo «The Phoenix», di Lawrence P. Bachmann, relativo ai drammi individuali e collettivi di sei reduci tedeschi utilizzati per il disinnesco di bombe rimaste inesplose fra le macerie di Berlino, sembrava scritto appositamente per servire le predilezioni di Robert Aldrich; il quale, oltre tutto, poteva affidarsi ad un ambiente di una desolazione quanto mai reale e alla dinamica interna di alcuni personaggi vincolati tra loro da un assurdo codice morale. Invece, più che mai, egli si è affidato alla meccanica dei facili effetti, rimanendo sordo ai suggerimenti ambientali ed interessandosi ai personaggi soltanto per caricarli di violenza ai limiti dell'esplosione. Al di là del congegno clouzotiano della «suspense», di interessante, in Ten Seconds to Hell, *non rimane che qualche genuina vibrazione di una marginale figura femminile, nella quale Martine Carol è riuscita a calarsi spogliandosi di ogni orpello sessuale.* (L.A.)

TERRORE DEI BARBARI, Il — **r.**: Carlo Campogalliani - **s.**: Gino Mangini, Mimmo Salvi - **sc.**: Nino Stresa, C. Campogalliani, G. Mangini, Giuseppe Taffarel - **f.** (Totalscope, Eastmancolor): Adalberto Albertini - **m.**: Carlo Innocenzi - **scg.**: Oscar D'Amico - **mo.**: Franco e Sergio Fraticelli - **int.**: Steve Reeves, Chelo Alonso, Giulia Rubini, Livio Lorenzon, Andrea Checchi, Furio Meniconi, Arturo Dominici, Carla Calò, Bruce Cabot, Ugo Sasso, Clara Coppola, Luciano

Marin, Cesare Fantoni, Fabrizio Cappucci, Gino Scotti, Amedeo Trilli, Carla Foscari - **p.**: Standard - **o.**: Italia, 1959 - **d.**: regionale.

THAT JANE FROM MAINE (Attenti alle vedove!) — **r.**: Richard Quine - **s.**: Max Wilk, Norman Katkov - **sc.**: Norman Katkov - **f.** (Cinemascope, Technicolor, stampato in Eastmancolor): Charles Lawton, jr. - **m.**: George Duning - **scg.**: Carey Odell - **mo.**: Charles Nelson - **int.**: Doris Day (Jane Osgood), Jack Lemmon (George Denham), Ernie Kovacs (Harry Foster Malone), Steve Forrest (Larry Hall), Teddy Rooney (Billy Osgood), Gina Gillespie (Gina Osgood), Russ Brown (zio Otis), Walter Greaza (Crawford Sloan), Jayne Meadows, Betsy Palmer, Garry Moore, Henry Morgan - **p.**: Richard Quine per la Arwin - **o.**: U.S.A., 1959 - **d.**: Columbia-Ceiad.

Vedere giudizio di T. Ranieri nel prossimo numero.

THESE THOUSAND HILLS (Il re della prateria) — **r.**: Richard Fleischer - **s.**: da un romanzo di A. B. Guthrie, jr. - **sc.**: Alfred Hayes - **f.** (Cinemascope, Eastmancolor, stampato in De Luxe Color): Charles G. Clarke - **m.**: Leigh Harline - **scg.**: Lyle R. Wheeler, Herman A. Blumenthal - **mo.**: Hugh S. Fowler - **int.**: Don Murray (Lat Evans), Richard Egan (Jehu), Lee Remick (Callie), Patricia Owens (Joyce), Stuart Whitman (Tom Ping), Albert Dekker (Conrad), Harold J. Stone (Ram Butler), Royal Dano (Carmichael), Jean Willes (Jen), Douglas Fowley, Fuzzy Knight, Robert Adler - **p.**: David Weisbart per la 20th Century Fox - **o.**: U.S.A., 1958 - **d.**: Fox.

TIGER VON ESCHNAPUR, Das (La tigre di Eschnapur) — **r.**: Fritz Lang - **s. e sc.**: Werner Jörg Luddecke, da un'idea di Thea von Harbou e dal romanzo di Richard Eichberg - **f.** (Eastmancolor): Richard Angst - **m.**: Michel Michelet - **scg.**: Willy Schatz, Helmut Nentwig - **mo.**: Walter Wischniewsky - **c.**: Claudia Herberg - **int.**: Debra Paget (Seetha), Paul Hubschmid (Berger), Walther Reyer (principe Chandra), Claus Holm, Sabine Bethmann, Luciana Paoluzzi, René Deltgen, Guido Celano, Angela Portaluri, Victor Francen, Valery Inkijinoff - **p.**: Artur Brauner per la C.C.C. - Régina S.A. Criterion - Rizzoli Film, Berlino, Parigi, Roma - **o.**: Germania-Francia-Italia, 1959 - **d.**: Cineriz.

TIMBUKTU (La prigioniera del Sudan) — **r.**: Jacques Tourneur - **s. e sc.**: Anthony Veiller, Paul Dudley - **f.**: Maury Gertsman - **m.**: Gerald Fried - **scg.**: Darrell Silvera - **mo.**: Grant Whytock - **int.**: Victor Mature (Mike Conway), Yvonne De Carlo (Natalie Dufort), George Dolenz (col. Dufort), John Dehner (emiro), Marcia Henderson (Jeanne Marat), James Fox (ten. Marat), Leonard Mudie (Mohamet Adani), Paul Wexler (Suleyman), Robert Clarke (capitano Girard), Willard Sage (magg. Leroux), Mark Dana (capitano Rimbaud) - **p.**: Edward Small per la Imperial Pictures - **o.**: U.S.A., 1958 - **d.**: Dear.

TO KORITSI ME TA MAVRA (Ragazza in nero) — **r.**: Michel Cacoyannis - **s. e sc.**: Michel Cacoyannis - **f.**: Walter Lassally - **m.**: Argyris Kounadis - **scg.**: ambientazione naturale - **mo.**: A. Peullas - **int.**: Elli Lambetti (Marina), Dimitri Horn (Pavlo), George Foundas (Christo), Eleni Zafirou, Stefanos Stratigos, Notis Pergialis, Anetis Vlachos, Mikos Fermas - **p.**: Hermes - **o.**: Grecia, 1956 - **d.**: Dear.

TOMAHAWK TRAIL (La pista dei Tomahawk) — **r.**: Lesley Selander - **s.**: Gerald Drayson Adams - **sc.**: David Chandler - **f.**: William Margulies - **m.**: Les Baxter - **scg.**: Jack T. Collis - **mo.**: John A. Bushelman - **int.**: Chuck Connors, John Smith, Susan Cummings, Lisa Montell, George Neise, Robert Knapp, Eddie Little, Frederick Ford, Dean Stanton - **p.**: Howard W. Koch per la Bel-Air Production - **o.**: U.S.A., 1957 - **d.**: Globe.

TOM THUMB (Le meravigliose avventure di Pollicino) — **r.**: George Pal - **s.**: dalla favola dei fratelli Grimm - **sc.**: Ladislas Fodor - **m. e canzoni**: Peggy Lee, Fred Spielman, Janice Torre, Kermit Goell - **e. s.**: Tom Howard - **mo.**: Frank Clarke - **int.**: Russ Tamblyn (Pollicino), Alan Young (Piffero), Terry-Thomas (Ivan), Peter Sellers (Tony), Jessie Matthews (Anna), June Thorburn (la regina della foresta), Bernard Miles (Jonathan), Ian Wallace (il ciabattino) e i Puppetoons - **p.**: George Pal per la Galaxy Pictures - Georges Pal Production - **o.**: Gran Bretagna, 1958 - **d.**: M.G.M.

TOO MANY CROOKS (La signora non è da squartare) — **r.**: Mario Zampi - **s. e sc.**: Michael Pertwee - **f.**: Stanley Pavey - **m.**: Stanley Black - **scg.**: Ivan King - **mo.**: Bill Lewthwaite - **int.**: Terry-Thomas (Billy Gordon), George Cole (Fingers), Brenda de Banzie (Lucy), Bernard Bresslaw (Snowdrop), Sidney James (Sid), Joe Melia (Whisper), Vera Day (Charmaine), Delphi Lawrence (segretaria), John Le Mesurier (il magistrato), Sydney Tafler (avvocato) - **p.**: Mario e Giulio Zampi per la Rank-Mario Zampi Production - **o.**: Gran Bretagna, 1958 - **d.**: Rank.

TORPEDO RUN (Inferno sul fondo) — **r.**: Joseph Pevney - **s.**: da un racconto di Richard Sale - **sc.**: Richard Sale, William Wister Haines - **f.** (Cinemascope, Metrocolor): George J. Folsey - **scg.**: William A. Horning, Malcolm Brown - **mo.**: Gene Ruggiero - **int.**: Glenn Ford (Barney Doyle), Ernest Borgnine (Archer Sloan), Diane Brewster (Jane Doyle), Dean Jones (Jake «Fuzz» Foley), L. Q. Jones («Hash» Benson), Philip Ober (amm. Samuel Setton), Richard Carlyle (Don Adams), Fred Wayne (Orvikke «Goldy» Goldstein), Don Keefer (Ron Milligan), Robert Hardy (Redley), Paul Picerni (Burl Fisher) - **p.**: Edmund Grainger per la M.G.M. - **o.**: U.S.A., 1958 - **d.**: M.G.M.

TRAUMSTRASSE DER WELT (L'ottava meraviglia del mondo) — **r.**: Hans Domnick - **s. e sc.**: Hans Domnick - **f.** (Cinemascope, Agfacolor): Hans Domnick - **m.**: Winfried Zilling - **p.**: Domnick - **o.**: Germania Occid., 1958 - **d.**: Variety.

TRIPES AU SOLEIL, Les (Questione di pelle) — **r.**: Claude Bernard Aubert - **s.**: Claude Bernard Aubert - **sc.**: Claude Accursi, Claude Bernard Aubert - **d.**: Claude Accursi - **f.**: Jean Isnart - **m.**: André Hodeir - **scg.**: J. P. Coutan-Laboureur - **mo.**: Gabriel Rongier, André Davanture - **int.**: Grégoire Aslan, Doudou Babet, Milly Vitale, Mara Berni, Toto Bissainthe, Roger Blin, Anne Carrère, André Certes, Hubert de Lapparent, Nico Pepe, Jacques Richard, Lucien Raimbourg, Alice Sapritch, Douta Seck, Guy Tréjean, Samba Ababaka, Lud Germain, Nicole Dieudonné, Mulay Sheri, Sam James, Cisse Karamako, Assane Fall, André Mulletin, Gib Grossac, Jacques Bezard, Pascal Fardoulis, Jean Paul Drean, Paul Bisciglia, Viviane Mery, Bob Ingarao, Theo Bipolet, Jean Balthasar, Alain Roulleau - **p.**: Claude Accursi e Claude Bernard Aubert per la Lodicé-Zodiaque Productions, Paris e Globe Films International, Roma - **o.**: Francia-Italia- 1959 - **d.**: Globe.

TUNISI TOP SECRET — **r.**: Bruno Paolinelli - **s.**: Bruno Paolinelli - **sc.**: Bruno Paolinelli e Giorgio Rossi - **f.** (Eastmancolor): Armando Nannuzzi - **m.**: Pino Calvi - **scg.**: Franco Fontana, Novella Parigini - **mo.**: Nella Nannuzzi - **int.**: Elsa Martinelli (Kathy), Georgia Moll (Simona), Raf Mattioli (Fuat), Claus Biederstaedt (George), Gina Albert (Barbara), Willy Fritsch (Knickerbocker), Giuseppe Porelli (Philippe), Massimo Serato (Nikos), Juan Santacreu (Fidia), Chelo Alonso (Soraya), Luigi Bonos (Pedro), Vittorio Bonos (Paulo), Hanradi Gheyouche, Alì Ben Ayed, Helena Mora - **p.**: Spa Cinematografica - Cinelux - S.A.T. P.E.C. - **o.**: Italia, 1959 - **d.**: regionale.

TUNNEL OF LOVE, The (Il tunnel dell'amore) — **r.**: Gene Kelly - **s.**: dalla commedia di Joseph Fields e Peter de Vries - **sc.**: Joseph Fields - **f.** (Cinemascope): Robert Bronner - **m. e canzoni:** Patty Fisher, Bob Roberts, Ruth Roberts, Bill Katz - **scg.**: William A. Horning, Randall Duell - **mo.**: John McSweeney, jr. - **int.**: Doris Day (Isolde Poole), Richard Widmark (Augie Poole), Gig Young (Dick Pepper), Gia Scala (Estelle Novick), Elisabeth Fraser (Alice Pepper), Elizabeth Wilson (miss MacCraken), Vikki Dougan (attrice), Doodles Weaver, Charles Waggenheim, Robert Williams, The Esquire Trio - **p.**: Joseph Fields e Martin Melcher per la Joseph Fields Productions - **o.**: U.S.A., 1958 - **d.**: M.G.M.

TUTTI INNAMORATI — **r.**: Giuseppe Orlandini - **supervis.**: Franco Rossi - **s.**: da un'idea di Pasquale Festa Campanile e Massimo Franciosa - **sc.**: Franco Rossi, Ugo Guerra, Giorgio Prosperi, P. Festa Campanile, M. Franciosa - **f.**: Armando Nannuzzi - **m.**: Alessandro Cicognini - **scg.**: Franco Lolli - **mo.**: Otello Colangeli - **int.**: Marcello Mastrojanni (Giovanni), Jacqueline Sassard (Allegra Barberio), Gabriele Ferzetti (Arturo), Marisa Merlini (Jolanda), Nando Bruno

(sor Cesare), Memmo Carotenuto (Ferruccio), Leopoldo Trieste (Cipriani), Ruggero Marchi (gen. Ermanno Barberio), Franco Di Trocchio (Libero), Clara Bindi, Orlando Pallamari, Grazia Colelli, Gina Amendola, Polidor - **p.**: Guido Giambartolomei per la Royal Film-France Cinéma Productions - **o.**: Italia-Francia, 1958-59 - **d.**: Cineriz.

TWO-HEADED SPY, The (I due volti del generale ombra) — **r.**: Andre de Toth - **s.**: J. Alvin Kugelmass - **sc.**: James O'Donnell - **f.**: Ted Scaife - **m.**: Gerrard Schurman - **scg.**: Ivan King - **mo.**: Raymond Poulton - **int.**: Jack Hawkins (generale Schottland), Gia Scala (Lili), Erik Schumann (Reinisch), Alexander Knox (capo della Gestapo, Mueller), Felix Aylmer (Cornaz), Walter Hudd (ammiraglio Canaris), Edward Underdown (Kaltenbrunner), Laurence Naismith (generale Hauser), Geoffrey Bayldon (Dietz), Kenneth Griffith (Hitler) - **p.**: Bill Kirby per la Sabre Film Production - **o.**: Gran Bretagna, 1958 - **d.**: Columbia-Ceiad.

ULTIMO CUPLE', El (Valencia) — **r.**: Juan de Orduña - **s.** e **sc.**: Antonio Mas Guindal, Jesus Maria de Arozamena - **f.** (Eastmancolor): José F. Aguayo - **m.**: Juan Solano Pedrero - **scg.**: Sigfrido Burmann - **mo.**: Antonio Cánovas - **int.**: Sara Montiel (Maria Lujan), Armando Calvo (Don Juan), Enrique Vera (Pepe Molina), José Moreno (Candido), Matilde M. Sampedro (Doña Paca), Julita Martinez (Trini), Alfredo Mayo (principe Wladimiro), Laly del Amo (Luisa), Beni Moreno (Chole), Aurora Garcia Alonso (Micaela), Erasmo Pascual (Don Praxedes), Consuelo de Nieva (Gloria), Luis Orduña (dottore), Manolita Perez Guerrero (Severina), Mercedes Monterrey (Lily) - **p.**: Juan de Orduña per la P.O.F. - **o.**: Spagna, 1957 - **d.**: INDIEF.

UOMINI E NOBILUOMINI — **r.**: Giorgio Bianchi - **s.**: dalla commedia « L'eredità dello zio Nicola » di Emo Bistolfi - **sc.**: Mario Guerra, Carlo Romano - **f.**: Alvaro Mancori - **m.**: Nino Oliviero - **scg.**: Franco Lolli - **mo.**: Adriana Novelli - **int.**: Vittorio De Sica (marchese Nicola Peccoli), Antonio Cifariello (Mario), Silvia Pinal (Giovanna), Mario Carotenuto (comm. Sandrini), Raffaele Pisu (Raffaele), Alberto Telegalli (Frangipane), Elke Summer (Caterina), Maria Grazia Spina (Iª ragazza squillo), Francesca Benedetti (IIª ragazza squillo), Marco Tulli (maggiordomo) - **p.**: Emo Bistolfi per la E. Bistolfi Film - **o.**: Italia, 1959 - d.: Warner Bros.

UOMO FACILE, Un — **r.**: Paolo Heusch, Fausto Tozzi - **s.** e **sc.**: Fausto Tozzi - **f.**: Roberto Gerardi - **m.**: Carlo Rustichelli, Piéro Umiliani - **scg.**: Mario Garbuglia - **mo.**: Adriana Novelli - **int.**: Maurizio Arena (Romolo), Giovanna Ralli (Lina), Tiberio Mitri (Righetto), Cathia Caro (Giuditta), Fosco Giachetti (dott. Lo Russo), Erminio Spalla (Campanone), Giulio Calì (sor Gaetano), Alberto Grassi (Menicucci), Lello Bersani (il radiocronista) - **p.**: Serena Film - **o.**: Italia, 1958 - **d.**: Cineriz.

Benché da noi l'ambiente del pugilato non abbia i più vasti riflessi che si possono invece registrare in U.S.A., lo sceneggiatore Fausto Tozzi ed il regista Paolo Heusch hanno voluto tuttavia rifarsi a certi precisi modelli americani per offrire anche loro una denuncia dei metodi tutt'altro che agonistici che troppo spesso sono in vigore nel mondo della « boxe » anche nostrana. Bisogna riconoscere agli autori il merito di essere riusciti a conferire al racconto, tenacemente ben costruito, una pregnante patina amara; ma anche il demerito di una certa ambiguità, non avendo saputo affrontare con maggiore decisione un tono realistico oppure semplicemente patetico. (L.A.)

UP PERISCOPE! (Quota periscopio) — **r.**: Gordon Douglas - **s.**: da un racconto di Robb White - **sc.**: Richard Landau - **f.** (Warnerscope, Technicolor): Carl Guthrie - **m.**: Ray Heindorf - **scg.**: Jack T. Collis - **mo.**: John F. Schreyer - **int.**: James Garner (Ken), Edmond O'Brien (Stevenson), Andra Martin (Sally), Alan Hale, jr. (Malone), Carleton Carpenter (Carney), Frank Gifford (Mount), William Leslie (Doherty), Richard Bakalyan (Peck), Edward Byrnes (Ash), Sean Garrison (Floyd), Henry Kulky (York) - **p.**: Aubrey Schenck per la Lakeside - **o.**: U.S.A., 1958 - **d.**: Warner Bros.

U 47 - KAPITANLEUTNANT PRIEN (Squali del III Reich) — **r.**: Harald Reinl - **s.**: Udo Wolter - **sc.**: Joachim J. Bartsch - **f.**: Ernst Kalinke - **m.**: Nor-

bert Schultze - **scg.**: Erich Kettelhut, Hans Auffenberg - **mo.**: Heinz Haber - **int.**: Dieter Eppler (capitano Prien), Sabina Sesselmann, Joachim Fuchsberger, Harald Juhnke, Ute Hallant, Olga Tschechowa, Richard Häussler, Ernst Reinhold, Raidar Müller, Mathias Fuchs, Rolf Weih, Rolf Moebius, Joachim Mock, Werner Stock, Horst Neumann, Eva Schreiber, Waldemar Frahm, Claus-Jürgen Daehn, Harry Raymon, Horst Thomas, Peter Herzog, Dieter Borsche - **p.**: Arca - **o.**: Germania Occidentale, 1958, - **d.**: Paramount.

UTAH BLAINE (Il pistolero dell'Utah) — **r.**: Fred Sears - **s.**: da un romanzo di Louis L'Amour - **sc.**: Robert E. Kent, James B. Gordon - **f.**: Benjamin Kline - **m.**: Ross di Maggio - **scg.**: Paul Palmentola - **mo.**: Charles Nelson - **int.**: Rory Calhoun (Utah Blaine), Susan Cummings (Angie Kinyon), Max Baer (Gus Ortmann), Paul Langton (Rip Coker), George Keymas (Rink Witter), Ray Teal (Russ Nevers), Gene Roth (Tom Corey), Norman Fredric (Davis), Ken Christy, Steve Darrell, Terry Frost, Dennis Moore, Jack Ingram - **p.**: Sam Katzman per la Columbia - **o.**: U.S.A., 1957 - **d.**: Atlantis.

VACANZE D'INVERNO — **r.**: Camillo Mastrocinque - **s.**: Oreste Biancoli - **sc.**: O. Biancoli, Rodolfo Sonego, Jacques Sigurd, C. Mastrocinque - **f.** (Technirama, Technicolor): Aldo Tonti - **m.**: Armando Trovajoli - **scg.**: Mario Chiari - **mo.**: Roberto Cinquini - **int.**: Alberto Sordi (Alberto Moretti), Christine Kauffmann (Titti sua figlia), Michèle Morgan (Stefania), George Marchal (l'industriale), Renato Salvatori (Gianni), Vittorio De Sica (Maurizio), Vira Silenti (Vera sua figlia), Pierre Cressoy (Alfredo), Eleonora Rossi-Drago (contessa Paola), Dorian Gray (Carol Field), Mario Valdemarin (Tony), Geronimo Meynier (Franco), Ruggero Marchi (il produttore), Enzo Turco, Arielle Coigney, Denise Provence, Mercedes Brignone, Lola Braccini, Anna Campori, Giulio Calì, Michele Malaspina, Anna Maria Musi - **p.**: Ermanno Donati e Luigi Carpentieri - Gallus Film, Parigi - **o.**: Italia-Francia, 1959 - **d.**: De Laurentiis.

VAMPIRE, The (Il vampiro) — **r.**: Paul Landres - **s.** e **sc.**: Pat Fielder - **f.**: Jack Mackenzie - **m.**: Gerald Fried - **scg.**: James Vance - **m.**: John D. Faure - **int.**: John Beal (dott. Paul Beecher), Coleen Gray (Carol Butler), Kenneth Tobey (Buck Donley), Lydia Reed (Betsy Beecher), Dabbs Greer (dott. Will Beaumont), Herb Vigran (George Ryan), Ann Staunton (Marion Wilkins), James Griffith (Henry Winston), Paul Brinegar, Natalie Masters, Louise Lewis, Wood Romoff, Brad Morrow, Hallene Hill, Raymond Greenleaf, Mauritz Hugo, Anna O'Neal, George Selk, Walter A. Merrill, Christine Rees, Arthur Gardner - **p.**: Arthur Gardner e Jules V. Levy per la Cramercy Pictures - **o.**: U.S.A., 1957 - **d.**: Dear.

VAMPIRO, El (La stirpe dei vampiri) — **r.**: Fernando Mendez, Harold Darley - **s.** e **sc.**: Henrich Rodriguez, Ramon Obon - **f.**: Rosey e Anthony Solano - **m.**: Gustav Caesar Carrion - **scg.**: Gunther Gerzso - **int.**: Ariadne Welter, Abel Salazar, Lydia Mellon, Edward Tucker, Dick Barker, Mercedes Soler, Amado Zumaya, Alice Montoy, Joseph Chavez, July Danery, German Robles - **p.**: Abel Salazar e Fernando Mendez, jr. per la A.B.S.A. Cinematografica-Cimex - **o.**: Messico, 1957 - **d.**: Filmar.

VENDETTE EN CAMARGUE (Vendetta rusticana) — **r.**: Jean Devaivre - **s.** e **sc.**: Jean Devaivre, R. Méjean - **f.**: Lucien Joulin - **m.**: Joseph Kosma - **scg.**: Robert Hubert - **mo.**: Louis Devaivre - **int.**: Brigitte Aubert (Huguette), Jean Paqui (Frédé), Rose Varte, Thomy Bourdelle, Dufilho, Jean Tissier, Mady Berry, Daniel Sorano - **p.**: Films Neptune - **o.**: Francia, 1950 - **d.**: regionale.

VENTO DI PRIMAVERA - VERGISS MEIN NICHT — **r.**: Arthur Maria Rabenalt, Giulio Del Torre - **s.** e **sc.**: Aldo De Benedetti, Gina Falckenberg Del Torre - **f.** (Eastmancolor): Oskar Schnirch, Augusto Tiezzi - **m.**: Willy Mattes, Bixio, Modugno, De Curtis, ecc. - **scg.**: Wolf Englert, Ernst Richter - **mo.**: Jolanda Benvenuti, Gertrud P. Hinz-Nischwitz - **int.**: Ferruccio Tagliavini (Morani), Sabine Bethmann (Elisabetta Klinger), Lauretta Masiero, il piccolo Massimo Giuliani, Valeria Fabrizi, Erich Winn, Rudolf Vogel, Rita Liechti - **p.**: Trio-Cine-Italia - **o.**: Italia-Germania Occid., 1958 - **d.**: Cineriz.

VENT SE LÈVE, Le (Il vento si alza) — **r.**: Yves Ciampi - **s.**: Jean Charles Tacchella - **sc.**: Yves Ciampi, Henri-François Rey - **d.**: Jacques-Laurent Bost - **f.**: Armand Thirard - **m.**: Henri Crolla - **scg.**: Roger Briaucourt - **mo.**: Georges Alépée - **int.**: Curd Jürgens (capitano Eric Müller), Mylène Demongeot (Catherine Mougins), Alan Saury (Michel Mougins), Raymond Loyer (Laurent), Gabriel Gobin (Aubriant), Jess Hahn (Chewing-Gum), Daniel Sorano (Mathias), Pierre Collet (Guénin), Guy Dakar (Verdier), André Dalibert (Carminati), Jean Daurand (Le Soutier), Jean-Jacques Lecot (Mercier), Henri Maik (Domec), Paul Mercey (Audiart), Robert Porte (Marceau), Pierre Paulet (Dumont) - **p.**: Raymond Froment per le Groupe des Quatre, Paris e Dama Cinematografica, Roma - **o.**: Francia-Italia, 1958 - **d.**: M.G.M.

VERGISS MEIN NICHT o **OHNE DICH KANN ICH NICHT LEBEN** - Vedi: **VENTO DI PRIMAVERA.**

VERUNTREUTE HIMMEL, Der (Un posto in Paradiso) — **r.**: Ernst Marischka - **s.**: da un romanzo di Franz Werfel - **sc.**: Ernst Marischka - **f.** (Agfacolor): Bruno Mondi - **m.**: Anton Profes - **scg.**: Otto Pischinger, Herta Hareiter - **int.**: Annie Rosar (Tata Linek), Hans Holt (Reverendo Seydel), Kurt Meisel (Massimo), Vilma Degischer (signora Argan), Victor de Kowa (sig. Argan), Rudolf Vogel (Filippo Argan), Kai Fischer, Lotte Lang, Jane Tilden, Christine Kaufmann, Edith Elmay, Ulla Moritz, Fred Liewehr, Kurt Heintel, Ernst Nadherny, Fritz Muliar - **p.**: Rhombus - **o.**: Germania Occid., 1958 - **d.**: De Laurentiis.

VIE À DEUX, La (La vita a due) — **r.**: Clément Duhour - **s.**: Sacha Guitry - **sc.**: Sacha Guitry - **f.**: Robert Le Febvre - **m.**: Hubert Rostaing - **scg.**: Raymond Gabutti - **mo.**: Paulette Robert - **int.**: Pierre Brasseur (Pierre Carreau), Lilli Palmer (Odette), Gérard Philipe (Désiré), Jacques Morel (amante di Odette), Jean Marais (illusionista), Danielle Darrieux (Monique), Robert Lamoureux (suo amante), Fernandel (Caboufigue), Jean Tissier (Vattier), Louis de Funès (notaio Stéphane), Sophie Desmarets (moglie di Caboufigue), Edwige Feuillère (ex moglie di Pierre Carreau), Gilbert Boka (Sauvage), Christian Duvaleix (Pommiers), Jacques Jouanneau (Sentis), Jean Richard, Pierre Mondy, Ivan Desny, Pauline Carton, Robert Manuel, Jacques Dumesnil, Maria Mauban, Jane Marken, Madeleine Lebeau, Marie Daems - **p.**: C.L.M. - **o.**: Francia, 1958 - **d.**: Cei-Incom.

VIOLETERA, La (La Violetera) di Luis Cesar Amadori (**d.**: Lux).
Vedere giudizio di F. Bolen e dati nel n. IX, 1958, *pag.* 19, 25 (*Bruxelles* 1958).

VIOLENTS, Les (Quando l'odio brucia) — **r.**: Henri Calef - **s.** e **sc.**: André Legrand, André Haguet - **ad.**: Henri Calef - **d.**: Jacques Chabannes - **f.** (Dyaliscope): Jean Isnard - **m.**: Marcel Landowski - **scg.**: Raymond Druard - **mo.**: Denise Baby - **int.**: Paul Meurisse (ispettore Malouvier), Fernard Ledoux (Pierre Tercelin), Françoise Fabian (Evelyne Tercelin), Jean Brochard (Bernard Chartrier), René Havard (ispett. Damien), Béatrice Altariba (Luciane Chartrier), Alain Quercy (Philippe de Coppet), Daniel Clérice (Pierrot), Jean Meyer, Junie Astor, Paul Guers, Dominique Chardin, Valérie Vivin, André Dumas, Jean-Jacques Lecot, Jean Droz, Michel Karlof, Marie Hélène Astier - **p.**: Océans Films - **o.**: Francia, 1957 - **d.**: regionale.

VIRGIN ISLAND (Sabbie roventi) — **r.**: Pat Jackson - **s.**: dal romanzo « Our Virgin Island » di Robb White - **sc.**: Philip Rush, Pat Jackson - **f.** (Eastmancolor): Freddie Francis - **m.**: Clifton Parker - **scg.**: William Hutchinson - **mo.**: Gordon Pilkington - **int.**: John Cassavetes (Evan), Virginia Maskell (Tina), Sidney Poitier (Marcus), Isabel Dean (signora Lomax), Colin Gordon (il commissario), Howard Marion Crawford (Prescott), Edric Connor (capitano Jason), Ruby Dee (Ruth), Gladys Boot (signora Carruthers) - **p.**: Leon Clore e Grahame Tharp per la Coutryman Films - **o.**: Gran Bretagna, 1958 - **d.**: Dear.

VITE PERDUTE (La legge del mitra) — **r.**: Adelchi Bianchi, Roberto Mauri - **s.**: Roberto Mauri - **sc.**: Roberto Mauri, Adelchi Bianchi - **f.**: Aldo Tonti - **m.**: Bruno Canfora, Roberto Nicolosi - **mo.**: Lionello Massobrio - **int.**: Virna Lisi (Anna), Sandra Milo (Giulia), Jacques Sernas (il barone), Gabriele Tinti (Car-

lo), Marco Guglielmi (Toni), Roberto Mauri (Poldo), John Kitzmiller (Luca), Gustavo De Nardo (Francesco), Gennaro Sebastiani (Nicola), Arturo Dominici (dirett. banca), Annie Alberti, Nuccia Cardinale, Diana Rabito - **p.**: Federico Teti per la Oscar Film - **o.**: Italia, 1958 - **d.**: regionale.

VOICE IN THE MIRROR (Gli evasi dal terrore) — **r.**: Harry Keller - **s.** e **sc.**: Larry Marcus - **f.** (Cinemascope): William Daniels - **m.**: Henry Mancini - **scg.**: Alexander Golitzen, Richard Riedel - **mo.**: George Gittens - **int.**: Richard Egan (Jim Burton), Julie London (Ellen Burton), Arthur O'Connell (William Tobin), Ann Doran (signora Devlin), Bart Bradley (Gene Devlin), Walter Matthau (dott. Leon Karnes), Hugh Sanders (sig. Hornsby), Doris Singleton (Liz), Casey Adams (Donald Martin), Phil Harvey (Phil Perkins), Mae Clarke (signora Robbins) - **p.**: Gordon Kay per la Universal-International - **o.**: U.S.A., 1958 - **d.**: Universal.

VOODOO ISLAND (L'isola stregata degli Zombies) — **r.**: Reginald Le Borg - **s.** e **sc.**: Richard Landau - **f.**: William Margulies - **m.**: Les Baxter - **scg.**: Jack T. Collis - **mo.**: John F. Schreyer - **int.**: Boris Karloff (Phillip Knight), Beverly Tyler (Sara Adams), Murvyn Vye (Barney), Elisha Cook, jr. (Scailer), Rhodes Reason (Gunn), Jean Engstrom (Claire Winters), Frederich Ledebur (Ruler), Glenn Dixon (Mitchell), Owen Cunningham (Carlton), Herbert Patterson (Wilding), Jerome Frank - **p.**: Howard W. Koch per la Bel-Air Prod. - **o.**: U.S.A., 1957 - **d.**: Globe.

VYNALEZ KZAZY (La diabolica invenzione) di Karel Zeman (**d.**: Cineriz).
Vedere giudizio di F. Bolen e dati nel n. IX, 1958, *pag.* 21, 26 (*Bruxelles* 1958); *altro giudizio di T. Ranieri nel n.* IX, 1958, *pag.* 32 (*Locarno* 1958).

WARLOCK (Ultima notte a Warlock) — **r.**: Edward Dmytryk - **s.**: dal romanzo di Oakley Hall - **sc.**: Robert Alan Arthur - **f.** (Cinemascope, De Luxe Color): Joe MacDonald - **m.**: Leigh Harline - **scg.**: Lyle R. Wheeler, Herman A. Blumenthal - **mo.**: Jack W. Holmes - **int.**: Richard Widmark (Gannon), Henry Fonda (Blaisdell), Anthony Quinn (Morgan), Dorothy Malone (Lily Dollar), Dolores Michaels (Jessie), Wallace Ford (giudice Holloway), Tom Drake (Abe McQuown), Richard Arlen (Bacon), De Forest Kelley (Curley), Regis Toomey (Skinner), Vaughn Taylor (Richardson), Don Beddoe (dott. Wagner), Whit Bissell (Petrix), Bartlett Robinson (Slavin), Donald Barry (Calhoun) - **p.**: Edward Dmytryk per la 20th Century Fox - **o.**: U.S.A., 1959 - **d.**: Fox.

Qualcuno ha voluto attribuire al recente film di Edward Dmytryk un notevole motivo d'interesse rinvenuto nel personaggio e nelle azioni di Gannon — il bandito che si ravvede e passa dalla parte della legge tradendo i suoi vecchi compagni — chiari motivi autobiografici che richiamano alla personale presa di posizione del regista al tempo del noto processo contro i « dieci di Hollywood ». Che suscitino o meno, in Warlock, *tali riferimenti a noi interessa soltanto marginalmente, e non intendiamo approfondirlo in una breve nota come questa. Importa, invece, rilevare la presenza di un intrico psicologico che, tradendo le proprie premesse, si dipana in maniera troppo semplicistica e convenzionale. Soltanto la consumata abilità di Henry Fonda, Richard Widmark ed Anthony Quinn riesce a riscattare, in parte, l'equivoca rispondenza umana dei tre personaggi principali. E', per contro, nei momenti di pura azione che il film acquista una certa solidità drammatica ed un'efficacia almeno spettacolare.* (L.A.)

WEAPON, The (L'arma del delitto) — **r.**: Val Guest - **s.**: Hal E. Chester, Fred Freiberger - **sc.**: Fred Freiberger - **f.** (Superscope 235): Reginald Wyer - **m.**: James Stevens - **scg.**: John Stoll - **mo.**: Peter Rolfe Johnson - **int.**: Steve Cochran (Mark Andrews), Lizabeth Scott (Elsa Jenner), George Cole (Joshua Henry), Herbert Marshall (ispett. Mackenzie), Nicole Maurey (Vivienne), Jon Whiteley (Erik), Stanley Maxted (colonnello), Laurence Naismith (Jamison), Denis Shaw, Fred Johnson - **p.**: Frank Bevis per la Periclean Productions - **o.**: Gran Bretagna, 1956 - **d.**: Manenti.

WESTBOUND (L'oro della California) — **r.**: Budd Boetticher - **s.**: Berne Giler, A. S. Le Vino - **sc.**: Berne Giler - **f.** (Warnercolor): J. Peverell Marley - **m.**: David Buttolph - **scg.**: Howard Campbell - **mo.**: Philip W. Anderson - **int.**: Randolph Scott (John Hayes), Virginia Mayo (Norma Putman), Karen Steele

(Jeannie Miller), Michael Dante (Rod Miller), Andrew Duggan (Clay Putman), Michael Pate (Mace), Wally Brown (Stubby), John Day (Russ), Walter Barnes (Willis) - **p.**: Henry Blanke per la Warner Bros. - **o.**: U.S.A., 1959 - **d.**: Warner Bros.

WHEN HELL BROKE LOOSE (Quando l'inferno si scatena) — **r.**: Kenneth G. Crane - **s.** e **sc.**: Oscar Brodney - **f.**: Hal McAlpin - **m.**: Albert Glasser - **mo.**: Kenneth G. Crane - **int.**: Charles Bronson (Steve Boland), Richard Jaeckel (Karl), Violet Rensing (Ilsa), Robert Easton (Jonesie), Eddie Foy III (Brooklyn), Arwid Nelson (Ludwig) - **p.**: Oscar Brodney e Sol Dolgin per la Dolworth Productions - **o.**: U.S.A., 1958 - **d.**: Paramount.

WIEDER AUFGEROLLT: DER NUERNBERG PROZESS (Il processo di Norimberga) — **coordinazione** e **mo.**: Felix von Podmonitzky - **p.**: Continent - **o.**: Germania Occid., 1958 - **d.**: regionale.

WILD HERITAGE (Eredità selvaggia) — **r.**: Charles Haas - **s.**: Steve Frazee - **sc.**: Paul King, Joseph Stone - **f.** (Cinemascope, Eastmancolor): Philip Lathrop - **m.**: Joseph Gershenson - **scg.**: Alexander Golitzen, Robert Boyle - **mo.**: Edward Mann - **int.**: Will Rogers, jr. (giudice Copeland), Maureen O'Sullivan (Emma Breslin), Rod McKuen (Dirk Breslin), Casey Tibbs (Rusty), Judy Meredith (Callie Bascomb), George Winslow (Talbot Breslin), Gigi Perreau (Missouri Breslin), Troy Donahue (Jesse Bascomb), Paul Birch (Jake Breslin), Gary Gray (Hugh Breslin), Jeanette Nolan (mamma Bascomb) - **p.**: John Horton per l'Universal-International - **o.**: U.S.A., 1958 - **d.**: Universal.

WILD PARTY, The (L'uomo dalla forza bruta) — **r.**: Harry Horner - **s.** e **sc.**: John McPartland - **f.**: Sam Leavitt - **m.**: Buddy Bregman - **scg.**: Rudi Feld - **mo.**: Richard C. Meyer - **int.**: Anthony Quinn (Tom Kupfen), Carol Ohmart (Erica London), Arthur Franz (Arthur Mitchell), Jay Robinson (Gage Freeposter), Nehemiah Persoff (Kicks Johnson), Kathryn Grant (Honey), Paul Stewart (Ben David), Quartetto Buddy de Franco - **p.**: Sidney Harmon per la Security Pictures - **o.**: U.S.A., 1956 - **d.**: Globe.

Vedere giudizio di T. Ranieri nel prossimo numero.

WIND ACROSS THE EVERGLADES (Il paradiso dei barbari) — **r.**: Nicholas Ray - **s.** e **sc.**: Budd Schulberg - **f.** (Technicolor): Joseph Brun - **scg.**: Richard Sylbert - **mo.**: George Klotz e Joseph Zigman - **int.**: Burl Ives (Caporosso), Christopher Plummer (Walter Pardick), Gypsy Rose Lee (signora Bradford), Tony Galento (Bufalo), Sammy Renick (Ortica), MacKinlay Kantor (giudice Harris), Chana Eden (Noemi), Emmett Kelly (Bigamy Bob), George Voscovec (Aaron Nathanson), Howard I. Smith (George Leggett) - **p.**: Stuart Schulberg per la Schulberg Productions - **o.**: U.S.A., 1958 - **d.**: Warner Bros.

Una materia tanto inconsueta — la lotta puntigliosa che un rappresentante della legalità conduce nell'impervio e pittoresco ambiente della Florida agli albori del secolo contro un sistematico distruttore dei variopinti volatili che popolano quelle paludi, le piume dei quali sono pagate a caro prezzo per adornare i copricapi delle signore di allora, — era stata probabilmente presentata dall'illustre sceneggiatore Budd Schulberg con una grande varietà di sapori, fra i quali era centrato il conflitto tra una natura primitiva e sanguigna e le esigenze razionali della civiltà e del progresso. La presenza di tanti sapori e conflitti viene avvertita, molto di riflesso, anche guardando il film che dallo scenario di Schulberg ha ricavato Nicholas Ray; ma, piuttosto che orientarvisi e chiarirli, egli ha preferito abbandonarsi alla variegata cornice. In tal senso il racconto è ricco di passaggi suggestivi e di un gusto compiaciuto per la sottolineatura esteriore, da cui sono travolti tutti i personaggi (compreso l'incisivo e prestante Burl Ives) a scapito della loro consistenza umana e di ogni preciso giudizio sul loro operato. (L.A.)

WINDOM'S WAY (Terra di ribellione) — **r.**: Ronald Neame - **s.**: da un romanzo di James Ramsey Ullman - **sc.**: Jill Craigie - **f.** (Eastmancolor): Christopher Challis - **m.**: James Bernard - **scg.**: Michael Stringer - **mo.**: Reginald Mills - **int.**: Peter Finch (Alec Windom), Mary Ure (Lee Windom), Natasha Parry (Anna Vidal), Robert Flemyng (George Hasbrook), Michael Hordern (Patterson), John Cairney (Jan Vidal), Marne Maitland (Belhedron), Gregoire Aslan

(Lollivar), Sanny Bin Hussan (Amyan) - **p.**: John Bryan per la Rank - **o.**: Gran Bretagna, 1957 - **d.**: Rank.

WOMAN OBSESSED (Ossessione di donna) — **r.**: Henry Hathaway - **s.**: dal romanzo di John Mantley - **sc.**: Sydney Boehm - **f.** (Cinemascope, De Luxe Color): William C. Mellor - **m.**: Hugo Friedhofer - **scg.**: Lyle R. Wheeler, Jack Martin - **mo.**: Robert Simpson - **int.**: Susan Hayward (Mary Sharron), Stephen Boyd (Fred Carter), Dennis Holmes (Robbie), Theodore Bikel (dott. Gibbs), Barbara Nichols (Mayme Radzevitch), Ken Scott (serg. Le Moyne), Arthur Franz (Tom), James Philbrook (Henri), Florence MacMichael (signora Gibbs), Jack Raine (Ian Campbell), Mary Carroll (signora Campbell), Fred Graham (Follette) - **p.**: Sydney Boehm per la 20th Century Fox - **o.**: U.S.A., 1959 - **d.**: Fox.

Vedere giudizio di T. Ranieri nel prossimo numero.

WORLD, THE FLESH AND THE DEVIL, The (La fine del mondo) di Ranald MacDougall.

Vedere recensione di F. Di Giammatteo e dati in questo numero.

WYOMING RENEGADES (I rinnegati del Wyoming) — **r.**: Fred F. Sears - **s. e sc.**: David Lang - **f.** (Technicolor): Lester White - **m.**: Mischa Bakaleinikoff - **scg.**: Cary Odell - **mo.**: Edwin Bryant - **int.**: Phil Carey, Gene Evans, Martha Hayer, William Bishop, Douglas Kennedy, Roy Roberts, Don Beddoe, Aaaron Spelling, George Keymas, Harry Harvey, Mel Welles, Henry Rowland, Boyd Stockman, A. Guy Teague, Bob Woodward, Don C. Harvey, John Cason, Don Carlos - **p.**: Wallace MacDonald per la Clover Prod. - **o.**: U.S.A. 1955 - **d.**: regionale.

YOUNG LAND, The (Là dove il sole brucia) — **r.**: Ted Tetzlaff - **s.**: John Reese - **sc.**: Norman Shannon Hall - **f.** (Technicolor): Winton C. Hoch e Henry Sharp - **m.**: Dimitri Tiomkin - **scg.**: Jack Okey - **mo.**: Tom McAdoo - **int.**: Pat Wayne (Jim Ellison), Dan O'Herlihy (giudice Isham), Dennis Hopper (Hatfield Carnes), Yvonne Craig (Elena), Roberto de La Madrid (Don Roberto), Cliff Ketchum (Ben Stroud), Ken Curtis (Lee Hearn) - **p.**: Patrick Ford e Lowell Farrell per la C. V. Whitney - **o.**: U.S.A., 1957-58 - **d.**: Columbia-Ceiad.

ZUERCHER VERLOBUNG, Die (Appuntamento a Zurigo) — **r.**: Helmut Käutner - **s.**: dal romanzo di Barbara Noack - **sc.**: Heinz Pauck, H. Käutner - **f.** (Eastmancolor): Heinz Pehlke - **m.**: Michael Jary - **scg.**: Herbert Kirchhoff, Albrecht Becker - **mo.**: Klaus Dudenhöfer - **int.**: Liselotte Pulver (Giulietta Thomas), Paul Hubschmid (Jean Barner), Bernhard Wicki (Bufalo), Peter Frank (produttore Kramer), Sonia Ziemann (Sonia Ziemann), Wolfgang Lukschy (Giorgio Kolbe), Roland Kaiser (Bubi), Rudolf Platte, Werner Finck, Maria Sebaldt, Erwin Linder, Marianne Hedinger, Gisela Peltzer, Hans Hermann Schaufuss, Sybille von Gymnich, Elsbeth Gmür, Traute Carlsen, Florian Eidenbens, Ursula Höflich, Mirjam Ziegel-Horwitz, Helmut Käutner, Carl Voscherau, Wolfgang Borchert, Joachim Wolff, Werner Schumacher, Jürgen Grau - **p.**: Real - **o.**: Germania Occid., 1957 - **d.**: INDIEF.

Riedizioni

ACROSS THE WIDE MISSOURI (Il cacciatore del Missouri) — **r.**: William A. Wellman - **sc.**: Talbot Jennings e Frank Cavett basato sul libro di Bernard De Voto - **sc.**: Talbot Jennings - **f.** (Technicolor): William C. Mellor - **m.**: David Raksin - **scg.**: Cedric Gibbons, James Basevi - **mo.**: John Dunning - **int.**: Clark Gable (Flint Mitchell), Ricardo Montalban (Ironshirt), John Hodiak (Brecan), Adolphe Menjou (Pierre), Maria Elena Marques (Kamiah), J. Carrol Naish (Looking Glass), Jack Holt (Bear Ghost), Alan Napier (capitano Humberstone Lyon), George Chandler (Gowie), Richard Anderson (Dick Richardson), Henri Letondal (Lucien Chennault), Douglas Fowley (Tin Cup Owens), Louis Nicoletti (Roy Du Nord), Ben Watson (Markhead), Russell Simpson (Hoback), Frankie Darro (Cadet) - **p.**: Robert Sisk per la M.G.M. - **o.**: U.S.A., 1951 - **d.**: Variety.

AIR FORCE (Arcipelago in fiamme) — **r.**: Howard Hawks - **s.** e **sc.**: Dudley Nichols - **f.**: James Wong Howe, James Brown, jr. - **m.**: Franz Waxman - **scg.**: John Hughes - **mo.**: George Amy - **int.**: John Garfield (serg. J. B. Winocki), Gig Young (ten. William Xavier Williams), Harry Carey, sr. (serg. R. L. White), George Tobias (caporale B. B. Weinberg), Arthur Kennedy (ten. T. C. McMartin), James Brown (ten. T. A. Rader), John Ridgely (capitano M. A. Quincannon), Stanley Ridges (magg. Mallory), Ray Montgomery (mitragliere Henry W. Chester), Charles Drake (ten. Hauser), Moroni Olsen (il comandante), Edward S. Brophy (serg. J. J. Callahan), Richard Lane (magg. W. G. Roberts), Bill Crago (ten. P. T. Moran), Ann Doran (Mary Quincannon), Faye Emerson (Susan Mc Martin), Dorothy Vaughan (signora Chester), Ward Wood (caporale Gustave Peterson), Willard Robertson, Dorothy Peterson, James Flavin - **p.**: Howard Hawks per la Warner Bros. - **o.**: U.S.A., 1943 - **d.**: Rome.

ALONG THE GREAT DIVIDE (Sabbie rosse) — **r.**: Raoul Walsh - **s.**: Walter Doniger - **sc.**: Walter Doniger, Lewis Meltzer - **f.**: Sid Hickox - **m.**: David Buttolph - **scg.**: Edward Carrere - **mo.**: Thomas Reilly - **int.**: Kirk Douglas (Len Merrick), Virginia Mayo (Ann Keith), John Agar (Billy Shear), Walter Brennan (Pop Keith), Ray Teal (Lou Gray), Hugh Sanders (Frank Newcombe), Morris Ankrum (Ed Roden), James Anderson (Dan Roden), Charles Meredith (giudice) - **p.**: Anthony Veiller per la Warner Bros - **o.**: U.S.A., 1951 - **d.**: Atlantis.

ARSENIC AND OLD LACE (Arsenico e vecchi merletti) — **r.**: Frank Capra - **s.**: dalla commedia omonima di Joseph Kesselring - **ad.**: Howard Lindsay, Russell Crouse - **sc.**: Julius e Philip G. Epstein - **f.**: Sol Polito - **m.**: Max Steiner - **scg.**: Max Perker - **mo.**: Daniel Mandell - **int.**: Cary Grant (Mortimer Brewster), Priscilla Lane (Elaine Harper), Raymond Massey (Jonathan Brewster), Peter Lorre (dott. Einstein), Jack Carson (O'Hara), Josephine Hull (Abby Brewster), Jean Adair (Martha Brewster), Edward Everett Horton (sig. Witherspoon), James Gleason (ten. polizia), Grant Mitchell (rev. Harper), John Alexander (Teddy «Roosevelt» Brewster), Charles Lane (giornalista), Edward Mc Namara (Brophy), Edward McWade (Gibbs), Gary Owen, Chester Clute, John Ridgely, Vaughan Glaser - **p.**: Frank Capra per la Warner Bros - **o.**: U.S.A., 1944 - **d.**: Rome.

ASPHALT JUNGLE, The (Giungla d'asfalto) — **r.**: John Huston - **s.**: da un romanzo di William R. Burnett - **sc.**: Ben Maddow, John Huston - **f.**: Harold Rosson - **m.**: Miklos Rosza - **scg.**: Cedric Gibbons e Randall Duell - **mo.**: George Boemler - **int.**: Sterling Hayden (Dix Handley), Louis Calhern (avv. Alonzo Emmerich), Jean Hagen (Doll Conovan), James Whitmore (Gus Ninissi), Sam Jaffe (Doc Erwin Riedenschnieder), John McIntire (comm. polizia Hardy), Marilyn Monroe (Angela Phinlay), Marc Lawrence (Cobby), Barry Kelley (ten. Ditrich), Anthony Caruso (Louis Ciavelli), Teresa Celli (Maria Ciavelli), William Davis (Timmons), Dorothy Tree (May Emmerich), Brad Dexter (Bob Brannon), John Maxwell (dott. Swanson), Gene Evans, Benny Burt - **p.**: Arthur Hornblower, jr. per la M.G.M. - **o.**: U.S.A., 1950 - **d.**: Variety.

AT WAR WITH THE ARMY (Il sergente di legno) — **r.**: Hal Walker - **s.**: da una commedia di James B. Allardice - **sc.**: Fred Finklehoffe - **f.**: Stuart Thompson - **m.**: Joseph Lilley - **scg.**: George Jenkins - **mo.**: Paul Watherwax - **int.**: Dean Martin (serg. Puccinelli), Jerry Lewis (soldato Korwin), Mike Kellin (serg. McVey), Jimmy Dundee (Eddie), Dick Stabile (Pokey), Tommy Farrell (caporale Clark), Frank Hyers (caporale Shaughnessy), Dan Dayton (serg. Miller), William Mendrek (capitano Caldwell), Kenneth Forbes (ten. Davenport), Paul Livermore, Ty Perry, Jean Ruth, Angela Greene, Polly Bergen, Douglas Evans, Steven Roberts, Al Negbo, Dewey Robinson - **p.**: Fred Finklehoffe per la Paramount - **o.**: U.S.A., 1950 - **d.**: Rank.

CADDY, The (Occhio alla palla!) — **r.**: Norman Taurog - **s.**: Danny Arnold - **sc.**: Edmund Hartman, Danny Arnold - **f.**: Daniel L. Fapp - **m.**: Joseph Lilley - **scg.**: Hal Pereira, Franz Bachelin - **mo.**: Warren Low - **int.**: Dean Martin (Joe Anthony), Jerry Lewis (Harvey), Donna Reed (Kathy Taylor), Barbara Bates

(Lisa Anthony), Joseph Calleia (papà Anthony), Fred Clark (sig. Baxter), Marjorie Gateson (signora Taylor), Frank Puglia (sig. Spezzato), Clinton Sundberg (Charles), Howard Smith (ufficiale), Marshall Thompson (Bruce Reeber), Lewis Martin (sig. Taylor), Romo Vincent (Eddie Lear), Argentina Brunetti (mamma Anthony), Houseley Stevenson, jr., John Gallaudet, William Edmunds, Henry Brandon, Stephen Chase, Harry Cooper, Mary Treen, Hank Mann, King Donovan, Ben Hogan - **p.**: Paul Jones per la Paramount - **o.**: U.S.A., 1953 - **d.**: Paramount.

CARRIE (Gli occhi che non sorrisero) — **r.**: William Wyler - **s.**: dal romanzo «Sister Carrie» di Theodore Dreiser - **sc.**: Ruth e Augustus Goetz - **f.**: Victor Milner - **m.**: David Raksin - **scg.**: Hal Pereira, Roland Anderson - **mo.**: Robert Swink - **int.**: Laurence Olivier (George Hurstwood), Jennifer Jones (Carrie Meeber), Miriam Hopkins (Julie Hurstwood), Eddie Albert (Charles Drouet), Basil Ruysdael (sig. Fitzgerald), Ray Teal (Allan), Barry Kelley (Slawson), Sara Berner (signora Oransky), William Reynolds (George Hurstwood, jr.), Mary Murphy (Jessica Hurstwood), Harry Hayden (O'Brien), Walter Baldwin (padre di Carrie), Dorothy Adams (madre di Carrie), Jacqueline de Wit (Minnie), Harlan Briggs, Melinda Plowman, Donald Kerr, Lester Sharpe, Don Beddoe, John Alvin - **p.**: William Wyler per la Paramount - **o.**: U.S.A., 1952 - **d.**: Paramount.

CASBAH (Casbah) — **r.**: John Berry - **s.**: dal racconto «Pépé le Moko» del detective Ashelbé - **sc.**: Lazlo Bus-Fekete, Arnold Manoff - **f.**: Irving Glassberg - **m.**: Harold Arlen - **scg.**: Bernard Herzbrun, John F. De Cuir - **mo.**: Edward Curtiss - **int.**: Tony Martin (Pépé le Moko), Yvonne De Carlo (Inès), Peter Lorre (Slimane), Marta Toren (Gaby), Hugo Haas (Omar), Thomas Gomez (Louvain), Katharine Dunham (Odette), Douglas Dick (Carlo), Herbert Rudley, Gene Walker, Curt Conway, Andre Pola, Barry Bernard, Virginia Gregg, Will Lee, Harris Brown, Houseley Stevenson, Robert Kendall - **p.**: Nat C. Goldstone e Erik Charell per l'Universal-International-Marston - **o.**: U.S.A., 1948 - **d.**: regionale.

CHARLOT PERICOLO PUBBLICO - Antologia composta di cinque comiche di Charlie Chaplin - **m.**: Teo Usuelli - **p.**: Essanay - **o.**: U.S.A. - **d.**: Corona Cinematograf. - 1) **POLICE (Charlot fuorilegge)** — **r. s.** e **sc.**: Charlie Chaplin - **f.**: Rollie Totheroh - **int.**: Charlie Chaplin, Edna Purviance, Wesley Ruggles, James Kelley, John Rand, Leo White - **a.**: 1916. — 2) **SHANGHAIED (Charlot marinaio per forza)** — **r., s.** e **sc.**: Charlie Chaplin - **f.**: Rollie Totheroh - **int.**: Charlie Chaplin, Edna Purviance, Wesley Ruggles, John Rand, Paddy McGuire, Leo White, Fred Goodwins - **a.**: 1915. — 3) **HIS NEW JOB (Charlot attore)** — **r., s.** e **sc.**: Charlie Chaplin - **f.**: Rollie Totheroh - **int.**: Charlie Chaplin, Ben Turpin, Charlotte Mineau, Leo White, Agnes Ayres, Gloria Swanson - **a.**: 1915 — 4) **TRIPLE TROUBLE (Charlot e le spie)** — **r.**: Charlie Chaplin e Leo White - **s.** e **sc.**: Charlie Chaplin - **f.**: Rollie Totheroh - **int.**: Charlie Chaplin, Edna Purviance, Leo White, Billy Armstrong, James T. Kelly, Bud Jamieson, Wesley Ruggles - **a.**: 1918. Questo film venne realizzato due anni dopo che Chaplin aveva lasciato la Essanay. E' composto, oltre che dal materiale girato da Leo White, da scarti di lavorazione di POLICE e di WORK e di frammenti di LIFE, il film incompiuto di Chaplin, girato nell'ottobre del 1915. — 5) **A NIGHT OUT (Le notti bianche di Charlot)** — **r., s.** e **sc.**: Charlie Chaplin - **f.**: Rollie Totheroh - **int.**: Charlie Chaplin, Leo White, Bud Jamieson, Edna Purviance - **a.**: 1915. Completa il programma il mediometraggio italiano: **L'ANGELO CUSTODE** (Giada Film in Ferraniacolor, 1958) — **r.**: Giuliano Tomei - **int.**: piccoli attori occasionali.

CONFIDENTIAL AGENT, The (Agente confidenziale) — **r.**: Herman Shumlin - **s.**: dal romanzo omonimo di Graham Greene - **sc.**: Robert Buckner - **f.**: James Wong Howe - **m.**: Franz Waxman - **scg.**: Leo Kuter - **mo.**: George Amy - **int.**: Charles Boyer (Denard), Lauren Bacall (Rose Coullen), Katina Paxinou (signora Melandez), Peter Lorre (Contreras), Victor Francen (Licata), George Coulouris (capitano Currie), Wanda Hendrix (Elsa), John Warburton (Neil

Forbes), Dan Seymour (Muckerji), George Zucco (poliziotto Geddes), Miles Mander (Brigstock), Art Foster (autista di Licata), Holmes Herbert (Lord Benditch), Lawrence Grant (Lord Fetting) - **p.**: Robert Buckner per la Warner Bros - **o.**: U.S.A., 1945 - **d.**: regionale.

CYRANO DE BERGERAC (Cirano di Bergerac) — **r.**: Michael Gordon - **s.**: dal poema omonimo di Edmond Rostand - **ad.**: Brian Hooker - **sc.**: Carl Foreman - **f.**: Franz Planer - **m.**: Dimitri Tiomkin - **scg.**: Edward G. Boyle - **cost.**: Joe King - **mo.**: Harry Gerstad - **int.**: José Ferrer (Cirano), Mala Powers (Rossana), William Prince (Cristiano), Morris Carnovsky (Le Bret), Ralph Clanton (De Guiche), Lloyd Corrigan (Ragueneau), Virginia Farmer (Duenna), Edgar Barrier (cardinale), Elena Verdugo (ragazza), Albert Cavens (Valvert), Arthur Blake (Montfleury), Don Beddoe (il mezzano), Percy Helton (Bellerose), Virginia Christine (suor Marta), Gil Warren (dottore), Philip Van Zandt (l'uomo con il giornale), Eric Sinclair (guardiano), Richard Avonde (marchese), Paul Dubov, John Crawford, Jerry Paris, Robin Hughes - **p.**: Stanley Kramer per la United Artists - **o.**: U.S.A., 1950 - **d.**: Cei-Incom.

DEAD MEN WALK (Ciclops il vampiro, già: **Il vampiro)** — **r.**: Sam Newfield - **s.** e **sc.**: Fred Myton - **f.**: Jack Greenhalgh - **m.**: Leo Erdody - **mo.**: Holbrook N. Todd - **int.**: George Zucco, Mary Carlisle, Nedrick Young, Dwight Frye, Fern Emmett, Robert Strange, Hal Price, Sam Flint - **p.**: Sigmund Neufeld per la P.R.C. - **o.**: U.S.A., 1943 - **d.**: regionale.

DETECTIVE STORY (Pietà per i giusti) — **r.**: William Wyler - **s.**: dal lavoro teatrale di Sidney Kingsley - **sc.**: Philip Yordan e Robert Wyler - **f.**: Lee Garmes - **scg.**: Hal Pereira e Earl Hedrick - **mo.**: Robert Swink - **int.**: Kirk Douglas (detective James McLeod), Eleanor Parker (Mary McLeod), William Bendix (detective Lou Brody), Lee Grant (il ladro), Bert Freed (detective Dakis), Frank Faylen (detect. Gallagher), Bill Phillips (detect. Callaghan), Grandon Rhodes (detect. O'Brien), Luis Van Rooten (Joe Feinson), Cathy O'Donnell (Susan Carmichael), Horace McMahon (ten. Monaghan), Warner Anderson (Endicott Sims), George MacReady (Karl Schneider), Joseph Wiseman (Charles Gennini), Michael Strong (Lewis Abbott), Russell Evans (Barnes, poliziotto di ronda), Howard Joslyn (Keogh, poliziotto di ronda), Gladys Georges (miss Hatch), Burt Mustin (Willy), James Maloney (sig. Pritchett), Craig Hill (Arthur Kindred), Gerald Mohr (Tami Giacopetti) - **p.**: William Wyler per la Paramount - **o.**: U.S.A., 1951 - **d.**: Paramount.

EAST SIDE, WEST SIDE (I marciapiedi della metropoli) — **r.**: Mervyn Le Roy - **s.**: da « Education of the Heart » di Irwin Shaw - **sc.**: Charles Schnee - **f.**: Harry J. Wilde - **m.**: Roy Webb - **scg.**: Albert S. D'Agostino, Alfred Herman - **mo.**: Frederic Knudtson - **int.**: Barbara Stanwyck (Jessie Bourne), James Mason (Brandon Bourne), Van Heflin (Mark Dwyer), Ava Gardner (Isobel Lorrison), Cyd Charisse (Rosa Senta), Nancy Davis (Helen Lee), Gale Sondergaard (Nora Kerman), William Conrad (ten. Jacobi), Raymond Greenleaf (Horace Elcott Howland), Douglas Kennedy (Alec Dawning), Beverly Michaels (Felice Backett), William Frawley (Bill), Lisa Golm (Josephine), Tom Powers (Owen Lee) - **p.**: Voldemar Vetluguin per la M.G.M. - **o.**: U.S.A., 1949 - **d.**: Variety.

FIVE FINGERS (Operazione Cicero) — **r.**: Joseph L. Mankiewicz - **s.**: dal romanzo di L. C. Moyzisch - **sc.**: Michael Wilson - **f.**: Norbert Brodine - **m.**: Bernard Herrmann - **scg.**: Lyle Wheeler, G. W. Davis - **mo.**: James B. Clark - **int.**: James Mason (Cicero), Danielle Darrieux (Anna), Michael Rennie (George Travers), Walter Hampden (sir Frederic), Oscar Karlweis (Moyzisch), Herbert Berghof (col. von Richter), John Wengraf (Von Papen), A. Ben Astar (Siebert), Roger Plowder (MacFadden), Michael Pate (Morrison), Ivan Triesault (Steuben), Hannelore Axman, David Wolfe, Larry Dobkin, Nestor Paiva, Antonio Filauri, Richard Loo - **p.**: Otto Lang per la 20th Century Fox - **o.**: U.S.A., 1952 - **d.**: Fox.

FLAMINGO ROAD (Viale Flamingo) — **r.**: Michael Curtiz - **s.**: dal lavoro teatrale di Robert e Sally Wilder - **sc.**: Robert Wilder - **f.**: Ted McCord - **m.**: Max Steiner - **scg.**: Leo K. Kuter - **mo.**: Folmar Blangsted - **int.**: Joan Crawford (Lane Bellamy), Zachary Scott (Fielding Carlisle), Sydney Greenstreet (Titus

Semple), David Brian (Dan Reynolds), Gladys George (Lute-Mae Sanders), Virginia Huston (Annabelle Weldon), Fred Clark (Doc Waterson), Gertrude Michael (Millie), Alice White (Gracie), Sam McDaniel (Boatright), Tito Vuolo (Pete Ladas) - **p.**: Jerry Wald per la Warner Bros. - **o.**: U.S.A., 1949 - **d.**: Rome.

GUNFIGHT AT THE O.K. CORRAL (Sfida all'O.K. Corral) — **r.**: John Sturges - **s.** e **sc.**: Leon Uris, basato sull'articolo « The Killer » di George Scullin - **f.** (VistaVision e Technicolor): Charles B. Lang - **m.**: Dimitri Tiomkin - **scg.**: Hal Pereira, Walter Tyler - **mo.**: Warren Low - **int.**: Burt Lancaster (Wyatt Earp), Kirk Douglas (Doc Holliday), Rhonda Fleming (Laura Denbow), Jo Van Fleet (Kate Fisher), John Ireland (Ringo), Lyle Bettger (Ike Clanton), Frank Faylen (Cotton Wilson), Earl Holliman (Charles Bassett), Ted De Corsia (Shanghai Pierce), Dennis Hopper (Billy Clanton), Whit Bissell (John P. Clum), George Mathews (John Shanssey), John Hudson (Virgil Earp), De Forest Kelley (Morgan Earp), Martin Milner (James Earp), Lee Van Cleef (Ed Bailey), Kenneth Tobey (Bat Masterson), Olive Carey (signora Clanton) - **p.**: Hal B. Wallis Prod.-Paramount - **o.**: U.S.A., 1957 - **d.**: Paramount.

HERE COMES Mr. JORDAN (Mille cadaveri per Mr. Joe, già: **L'inafferrabile signor Jordan)** — **r.**: Alexander Hall - **s.**: dalla commedia « Heaven Can Wait » di Harry Segall - **sc.**: Sidney Buchman, Seton I. Miller - **f.**: Joseph Walker - **m.**: Frederick Holländer - **scg.**: Lionel Banks - **mo.**: Viola Lawrence - **int.**: Robert Montgomery (Joe), Evelyn Keyes, Claude Rains (Mr. Jordan), Rita Johnson, Edward Everett Horton, James Gleason, John Emery, Donald MacBride, Don Costello, Halliwell Hobbes, Benny Rubin, Lloyd Bridges - **p.**: Everett Riskin per la Columbia - **o.**: U.S.A., 1941 - **d.**: Metropolis - **Nota:** Presentato a suo tempo in originale con didascalie.

HIGH NOON (Mezzogiorno di fuoco) — **r.**: Fred Zinnemann - **s.**: dal racconto « The Tin Star » di John Cunningham - **sc.**: Carl Foreman - **f.**: Floyd Crosby - **m.**: Dimitri Tiomkin - **scg.**: Ben Hayne e Rudolf Sternad - **mo.**: Elmo Williams - **int.**: Gary Cooper (sceriffo Will Kane), Thomas Mitchell (Jonas Henderson), Lloyd Bridges (Harvey Pell), Grace Kelly (Amy Kane), Katy Jurado (Helen Ramirez), Otto Kruger (Percy Mettrick), Lon Chaney, jr. (Martin Howe), Henry Morgan (William Fuller), Ian MacDonald (Frank Miller), Eve McVeagh (Mildred Fuller), Harry Shannon (Cooper), Lee Van Cleef (Jack Colby), Bob Wilke (James Pierce), Sheb Woolley (Ben Miller), Tom London (Sam), Larry Blake, Jeanne Blackford, William Newell, James Millican, Lucien Prival, Virginia Christine, Virginia Farmer, Morgan Farley, Howland Chamberlin, Guy Beach, Ralph Reed, Cliff Clark, Ted Stanhope, Bill Phillips - **p.**: Stanley Kramer per la U.A. - **o.**: U.S.A., 1952 - **d.**: Variety.

HOUSE OF DRACULA, The (La casa degli orrori o **Dracula nella casa degli orrori)** — **r.**: Erle C. Kenton - **s.** e **sc.**: Edward T. Lowe - **f.**: George Robinson - **m.**: Edward Fairchild - **scg.**: John P. Goodman, Martin Obzina - **mo.**: Russell Schoengarth - **int.**: John Carradine (Dracula), Lon Chaney, jr. (uomo lupo), Glenn Strange (Frankenstein), Martha O'Driscoll, Jane Adams, Lionel Atwill, Onslow Stevens, Ludwig Stossel, Shelton Knaggs, Joseph E. Bernard, Dick Dickson, Fred Cordova, Carey Harrison, Harry Lamont, Gregory Muradian, Beatrice Gray - **p.**: Paul Malvern per l'Universal - **o.**: U.S.A., 1945 - **d.**: regionale.

IT STARTED WITH EVE (La prima è stata Eva) — **r.**: Henry Koster - **s.**: Hans Kraly - **sc.**: Norman Krasna, Leo Townsend - **f.**: Rudolph Maté - **m.**: Hans J. Salter - **scg.**: Jack Otterson - **mo.**: Bernard Burton - **int.**: Deanna Durbin, Charles Laughton, Robert Cummings, Margaret Tallichet, Catherine Doucet, Walter Catlett, Guy Kibbee, Gus Schilling, Marie McDonald, Irving Bacon, Charles Coleman, Dorothea Kent, Sig Arno, Wade Boteler, Leonard Elliot - **p.**: Joe Pasternak per l'Universal - **o.**: U.S.A., 1941 - **d.**: Universal.

KING SOLOMON'S MINES (Le miniere di Re Salomone) — **r.**: Compton Bennett, Andrew Marton - **s.**: dal romanzo omonimo di H. Rider Haggard - **sc.**: Helen Deutsch - **f.**: Robert Surtees - **m.**: melodie originali indigene - **scg.**: Cedric Gibbons, Paul Groesse - **mo.**: Ralph Winters, Conrad A. Nervig - **int.**: Stewart Granger (Allan Quatermain), Deborah Kerr (Elizabeth Curtis), Richard Carl-

son (John Goode), Hugo Haas (Smith), Lowell Gilmore (Eric Masters), Kimursi (Khiva), Siriaque (Umbopa), Sekaryongo (capo Gagool), Baziga (re Twala) - **p.**: Sam Zimbalist per la M.G.M. - **o.**: U.S.A., 1950 - **d.**: M.G.M.

LITTLE WOMEN (Piccole donne) — **r.**: Mervyn Le Roy - **s.**: dal romanzo omonimo di Louisa May Alcott - **sc.**: Andrew Solt, Sarah Y. Mason, Victor Heerman - **f.** (Technicolor): Robert Planck, Charles Schoenbaum - **m.**: Adolph Deutsch - **scg.**: Cedric Gibbons e Paul Groesse - **mo.**: Ralph E. Winters - **int.**: June Allyson (Jo), Margaret O'Brien (Beth), Elizabeth Taylor (Amy), Janet Leigh (Meg), Peter Lawford (Laurie), Rossano Brazzi (prof. Bhaer), Mary Astor (zia March), Aubrey Smith (sig. Laurence), Elizabeth Patterson (Hannah), Leon Ames (sig. March), Harry Davenport (dott. Barnes), Richard Stapley (John Brooke), Connie Gilchrist (signora Kirke), Ellen Corby (Sophie) - **p.**: Mervyn Le Roy per la M.G.M. - **o.**: U.S.A., 1949 - **d.**: M.G.M.

LONE STAR (Stella solitaria) — **r.**: Vincent Sherman - **s.** e **sc.**: Borden Chase da un lavoro di Howard Estabrook - **f.**: Harold Rosson - **m.**: David Buttolph - **scg.**: Cedric Gibbons, Hans Peters - **mo.**: Ferris Webster - **int.**: Clark Gable (Devereaux Burke), Ava Gardner (Martha Ronda), Broderick Crawford (Thomas Craden), Lionel Barrymore (Andrew Jackson), Beulah Bondi (Minniver Bryan), Ed Begley (Claud Demmet), James Burke (Luther Kilgore), William Farnum (Tom Crockett), Lowell Gilmore (capitano Elliott), Moroni Olsen (Sam Houston), Russell Simpson (Maynard Cole), Ralph Reed (Bud Yoakum), Jonathan Cott (Ben McCulloch), William Conrad, Lucius Cook, Ric Roman, Charles Cane, Nacho Galindo, Harry Woods, Dudley Sadler, Emmett Lynn, Trevor Bardette, Victor Sutherland - **p.**: Z. Wayne Griffin per la M.G.M. - **o.**: U.S.A., 1951-52 - **d.**: Variety

MAN WITHOUT A STAR (L'uomo senza paura) — **r.**: King Vidor - **s.**: da un racconto di Dee Linford - **sc.**: Borden Chase e D. D. Beauchamp - **f.** (Technicolor): Russell Metty - **m.**: Joseph Gershenson - **scg.**: Alexander Golitzen, Richard H. Riedel - **cost.**: Rosemary Odell - **mo.**: Virgil Vogel - **int.**: Kirk Douglas (Dempsey Rae), Jeanne Crain (Reed Bowman), Claire Trevor (Idonee), William Campbell (Jeff Jimson), Richard Boone (Steve Miles), Mara Corday (Moccasin Mary), Myrna Hansen (Tess Cassidy), Jay C. Flippen (Strap Davis), Eddy C. Waller, Frank Chase (Little Waco), Roy Barcroft (sceriffo Olson), Millicent Patrick (Box Car Alice), Casey MacGregor (Hammer), Jack Ingram (Jessup), Ewing Mitchell (Johnson) - **p.**: Aaron Rosenberg per l'Universal - **o.**: U.S.A., 1955 - **d.**: Universal.

MISS GRANT TAKES RICHMOND (Segretaria tutto fare) — **r.**: Lloyd Bacon - **s.**: Everett Freeman - **sc.**: Nat Perrin, Devery Freeman, Frank Tashlin - **f.**: Charles Lawton, jr. - **m.**: Heinz Roemheld - **scg.**: Walter Holscher - **mo.**: Jerome Thoms - **int.**: Lucille Ball (Ellen Grant), William Holden (Dick Richmond), Janis Carter (Peggy Donato), James Gleason (Hobart Gleason), Gloria Henry (Helen White), Frank McHugh (Kilcoyne), George Cleveland (giudice Ben Grant), Stephen Dunne (Ralph Winton), Arthur Space (Willacombe), Will Wright (Roscoe Johnson), Jimmy Lloyd (Homer White), Loren Tindall (Charles Meyers), Ola Lorraine (Jeanie Meyers), Claire Meade (zia Mae), Roy Roberts, Charles Lane, Harry Harvey, Harry Cheshire, Nita Mathews - **p.**: S. Sylvan Simon per la Columbia - **o.**: U.S.A., 1949 - **d.**: Columbia-Ceiad.

Mr. DEEDS GOES TO TOWN (E' arrivata la felicità) — **r.**: Frank Capra - **s.**: da « Opera Hat » di Clarence Budington Kelland - **sc.**: Robert Riskin - **f.**: Joseph Walker - **m.**: Dimitri Tiomkin - **scg.**: Stephen Goosson, Jerome Pycha, jr. - **mo.**: Gene Havlick - **int.**: Gary Cooper (Longfellow Deeds), Jean Arthur (Babe Bennett), George Bancroft (MacWade), Lionel Stander (Cornelius Cobb), Douglass Dumbrille (John Cedar), Raymond Walburn (Walter), H. B. Warner (giudice Walker), Warren Hymer (una guardia del corpo), Ruth Donnelly (Mabel Dowson), Spencer Charters (Mal), Emma Dunn (signora Meredith), Arthur Hoyt (Budington), John Wray (il fattore), Jameson Thomas (sig. Semple), Mayo Methot (signora Semple), Walter Catlett (Morrow), Margaret Matzenauer (madama Pomponi), Muriel Evans (Theresa), Wyrley Birch (psichiatra), Gene Mor-

gan (cameriere), Margaret Seddon (Jane Faulkner), Gustav von Seyffertitz, Russell Hicks, Pierre Watkin, Christian Rub, Margaret McWade, Stanley Andrews, Irving Bacon, George Cooper, Ed Le Saint, Charles Levison, Barnett Parker, George Hayes, Franklin Pangborn, George Meeker, Billy Bevan, Charles Lane, Paul Hurst, Dennis O'Keefe - **p.**: Frank Capra per la Columbia - **o.**: U.S.A., 1936 - **d.**: Cineriz.

NIGHT AND THE CITY (Nella città la notte scotta, già: **I trafficanti della notte)** — **r.**: Jules Dassin - **s.**: da un romanzo di Gerald Kersh - **sc.**: Jo Eisinger - **f.**: Max Greene - **m.**: Franz Waxman - **scg.**: C. P. Norman - **mo.**: Nick Di Maggio - **int.**: Richard Widmark (Harry Fabian), Gene Tierney (Mary Bristol), Googie Withers (Helen Nosseross), Hugh Marlowe (Adam Dunn), Francis L. Sullivan (Phil Nosseross), Herbert Lom (Kristo), Stanislaus Zbyszko (Gregorius), Mike Mazurki (lo strangolatore), Charles Farrell (Beer), Ada Reeve (Molly), Kenneth Richmond (Nikolas) - **p.**: Samuel G. Engel per la 20th Century Fox - **o.**: U.S.A., 1950 - **d.**: INDIEF.

NOTTE DELLE NOZZE, La (già: **Tradita)** — **r.**: Mario Bonnard - **s.**: Aldo De Benedetti - **sc.**: Aldo De Benedetti e Vittorio Nino Novarese - **f.**: Tonino Delli Colli - **m.**: Giulio Bonnard, Jules Dakar - **scg.**: Piero Filippone - **mo.**: Nella Nannuzzi - **c.**: Vittorio Nino Novarese - **int.**: Lucia Bosè (Elisabeth), Giorgio Albertazzi (Enrico Alberti), Pierre Cressoy (Franco), Brigitte Bardot (Anne), Camillo Pilotto, Vera Carmi, Henry Vidon, Diana Lante, Tonio Selwart, Gianni Luda - **p.**: Flora Film - **o.**: Italia, 1954 - **d.**: Variety.

PARDNERS (Mezzogiorno di... fifa) — **r.**: Norman Taurog - **s.**: Jerry Davis basato su di un racconto di Mervin J. Houser - **sc.**: Sidney Sheldon - **f.** (VistaVision e Technicolor): Daniel L. Fapp - **m.**: Frank de Vol - **scg.**: Hal Pereira, Roland Anderson - **mo.**: Archie Marshek - **int.**: Dean Martin (Slim), Jerry Lewis (Wade), Lori Nelson (Carol Kingsley), Jeff Morrow (Pete Rio), Jackie Loughery (Dolly Riley), John Baragrey (Dan Hollis), Agnes Moorehead (signora Matilde Kingsley), Lon Chaney, jr. (Whitney), Milton Frome (Hawkins), Richard Aherne (autista), Lee Van Cleef (Gus), Stuart Randall, Scott Douglas, Jack Elam, Bob Steele, Mickey Finn, Douglas Spencer, Philip Tonge - **p.**: Paul Jones per la Paramount - **o.**: U.S.A., 1956 - **d.**: Paramount.

PLACE IN THE SUN, A (Un posto al sole) — **r.**: George Stevens - **s.**: dal lavoro teatrale di Patrick Kearney, tratto dal romanzo «Una tragedia americana» di Theodor Dreiser - **sc.**: Michael Wilson, Harry Brown - **f.**: William C. Mellor - **m.**: Franz Waxman - **scg.**: Hans Dreier, Walter Nyler - **mo.**: William Horndeck - **int.**: Montgomery Clift (George Eastman), Elizabeth Taylor (Angela Vickers), Shelley Winters (Alice Tripp), Keefe Brasselle (Earl Eastman), Fred Clark (Bellows), Raymond Burr (Marlowe), Herbert Heyes (Charles Eastman), Kathryn Givney (Louise Eastman), Shepperd Strudwick (Anthony Vickers), Frieda Inescort (signora Vickers), Walter Sande (Jansen), Ted de Corsia (giudice), John Ridgely (coroner), Lois Chartrand (Marsha), Douglas Spencer, William Murphy, Charles Dayton, Paul Frees - **p.**: George Stevens per la Paramount - **o.**: U.S.A., 1951 - **d.**: Paramount.

PLAINSMAN, The (La conquista del West) — **r.**: Cecil B. De Mille - **s.**: Jeanie Macpherson da racconti di Courtney Ryley Cooper e Frank J. Wilstach - **sc.**: Waldemar Young, Harold Lamb, Lynn Riggs - **f.**: Victor Milner, George Robinson - **m.**: George Antheil - **scg.**: Hans Dreier, Roland Anderson, A. E. Freudman - **mo.**: Anna Bauchens - **int.**: Gary Cooper (Wild Bill Hickok), Jean Arthur (Calamity Jane), James Ellison (Buffalo Bill Cody), Charles Bickford (John Latimer), Helen Burgess (Louisa Cody), Porter Hall (Jack McCall), Paul Harvey (Mano Gialla), Victor Varconi (Cavallo Dipinto), John Miljan (gen. Custer), Frank McGlynn, sr. (Abramo Lincoln), Granville Bates (Van Ellyn), Purnell Pratt (capitano Wood), Pat Moriarty (serg. McGinnis), Charles Judels (Tony il barbiere), Anthony Quinn (un pellerossa Cheyenne), George MacQuarrie (gen. Merritt), George Hayes (Breezy), Fuzzy Knight (Dave), George Ernest (un ragazzo), Fred Kohler, sr. (Jake), Frank Albertson (un giovane soldato di cavalleria), Harry Woods, Francis McDonald, Francis Ford, Antelope Girl, Irving

Bacon, Ward Bond, Lester Matthews, Richard Alexander, Charles Stevens, Walter Baldwin, Johnny Downs - **p.**: Cecil B. De Mille per la Paramount - **o.**: U.S.A., 1936-37 - **d.**: Paramount.

PRISONER OF ZENDA, The (Il prigioniero di Zenda) — **r.**: Richard Thorpe - **s.**: dal romanzo omon. di Anthony Hope e dal lavoro teatrale di Edward Rose - **sc.**: John L. Balderston, Noel Langley - **ad.**: Wells Root - **f.** (Technicolor): Joseph Ruttenberg - **m.**: Alfred Newman - **scg.**: Cedric Gibbons, Hans Peters - **mo.**: George Boemler - **int.**: Stewart Granger (Rudolf Rassendyll - Re Rudolf V), Deborah Kerr (principessa Flavia), Louis Calhern (col. Zapt), Jane Greer (Antoinette De Mauban), Lewis Stone (il Cardinale), Robert Coote (Fritz von Tarlenheim), James Mason (Rupert di Hentzau), Peter Brocco (Johann), Francis Pierlot (Josef) - **p.**: Pandro S. Berman per la M.G.M. - **o.**: U.S.A., 1952 - **d.**: M.G.M.

QUAI DES BRUMES (Il porto delle nebbie) — **r.**: Marcel Carné - **s.**: dal romanzo omon. di Pierre MacOrlan - **sc.**: Jacques Prévert, Marcel Carné - **ad.** e **d.**: J. Prévert - **f.**: Eugène Schufftan - **m.**: Maurice Jaubert - **scg.**: Alexandre Trauner - **mo.**: René Le Henaff - **int.**: Jean Gabin (Jean), Michèle Morgan (Nelly), Michel Simon (Zabel), Pierre Brasseur (Lucien), Robert Le Vigan (Michel Krauss, il pittore), Aimos (il vagabondo), René Génin (il dottore), Delmont (Panama), Marcel Pérès (l'autista), Jenny Burnay, Martial Rêbe, Roger Legris, Jean Daurand, Lucien Walter, il cane Kiki - **p.**: Gregor Rabinovitch per la Ciné Alliance - **o.**: Francia, 1938 - **d.**: regionale.

REBECCA (Rebecca, già: **La prima moglie)** — **r.**: Alfred Hitchcock - **s.**: dal romanzo di Daphne Du Maurier - **sc.**: Robert Sherwood, Joan Harrison - **ad.**: Philip MacDonald, Michael Hogan - **f.**: George Barnes - **m.**: Franz Waxman **scg.**: Lyle R. Wheeler - **mo.**: Hal C. Kern - **int.**: Laurence Olivier (Maxim de Winter), Joan Fontaine (signora de Winter), George Sanders (Jack Favell), Judith Anderson (signora Danvers), Nigel Bruce (magg. Giles Lacey), C. Aubrey Smith (col, Julyan), Reginald Denny (Frank Crawley), Gladys Cooper (Beatrice Lacey), Philip Winter (Robert), Edward Fielding (Frith), Florence Bates (signora Van Hopper), Melville Cooper (coroner), Leo G. Carroll (dott. Baker), Forrest Harvey (Chalcroft), Lumsden Hare (Tabbs), Leonard Carey (Ben), Edith Sharpe - **p.**: David O. Selznick per la U.A.-Selznick Prod. - **o.**: U.S.A., 1940 - **d.**: Globe.

SEA HAWK, The (Lo sparviero del mare) — **r.**: Michael Curtiz - **s.**: da un romanzo di Raphael Sabatini - **sc.**: Howard Koch, Setton I. Miller - **f.**: Sol Polito - **m.**: Erich W. Korngold - **scg.**: Anton Grot - **mo.**: George Amy - **int.**: Errol Flynn (Geoffrey Thorpe), Brenda Marshall (Donna Maria), Claude Rains (Don José de Cordoba), Donald Crisp (sir John Burleson), Flora Robson (regina Elisabetta), Alan Hale, sr. (Carl Pitt), Henry Daniell (Lord Wolfingham), Gilbert Roland (capitano Lopez), Julien Mitchell (Oliver Scott), Montague Love (re Filippo II), Fritz Leiber (inquisitore), Una O'Connor (miss Latham), James Stephenson (Abbott), William Lundigan (Danny Logan), Joseph M. Kerrigan (Eli Matson), Davis Bruce (Martin Burke), Clifford Brooke (William Tuttle), Clyde Cook (Walter Boggs), Ellis Irving (Monty Preston), Francis McDonald (Kroner), Pedro de Cordoba (capitano Mendoza), Ian Keith (Peralta), Jack La Rue (ten. Ortega), Halliwell Hobbes (astronomo), Alec Craig (cartografo), Victor Varconi (gen. Aguirre), Robert Warwick, Harry Cording. Chuck Hamilton - **p.**: Hal Wallis per la Warner Bros - **o.**: U.S.A., 1940 - **d.**: Warner Bros.

SEA WOLF, The (Il lupo dei mari) — **r.**: Michael Curtiz - **s.**: dal romanzo omon. di Jack London - **sc.**: Robert Rossen - **f.**: Sol Polito - **m.**: Erich Wolfgang Korngold - **scg.**: Anton Grot - **mo.**: George Amy - **int.**: Edward G. Robinson (« Wolf » Larsen), Ida Lupino (Ruth Brewster), John Garfield (George Leach), Alexander Knox (Humphrey Van Weyden), Gene Lockhart (dott. Frescott), Barry Fitzgerald (Cooky), Stanley Ridges (Johnson), David Bruce (un marinaio), Francis MacDonald (Svenson), Howard da Silva (Harrison), Frank Lackteen (Smoke) - **p.**: Jack L. Warner e Hal B. Wallis per la Warner Bros. - **o.**: U.S.A., 1941 - **d.**: regionale.

SERGEANT YORK (Il sergente York) — **r.**: Howard Hawks - **s. e sc.**: Abem Finkel, Harry Chandlee, Howard Koch, John Huston da « War Diary of Sergeant York » di Sam K. Cowan e da « Sergeant York, Last of the Long Hunters » di T. Skeyhill - **f.**: Sol Polito, Arthur Edeson - **m.**: Max Steiner - **scg.**: John Hughes - **mo**: William Holmes - **int.**: Gary Cooper (Alvin C. York), Joan Leslie (Gracie Williams), Walter Brennan (pastore Rosier Pile), Margaret Wycherly (mamma York), George Tobias (« Pusher » Rose), Stanley Ridges (magg. Buxton), Ward Bond (Ike Botkin), Noah Beery, jr. (Buck Lipscomb), June Lockhart (Rosie York), Dickie Moore (George York), Clem Bevans (Zeke), Howard Da Silva (Lem), Charles Trowbridge (Cordell Hull), Harvey Stephens (capitano Danforth), David Bruce (Bert Thomas), Charles Esmond (maggiore tedesco), Joseph Sawyer (serg. Early), Pat Flaherty (serg. Harry Parsons), Robert Porterfield (Zeb Andrews), Erville Alderson (Nate Tomkins), Joseph W. Girard, Tom Wilson, Forrester Harvey, Lee White, Will Stanton, Lucia Carroll, Bill Phillips, William Haade, Frank Orth - **p.**: Jesse L. Lasky e Hal B. Wallis per la Warner Bros - **o.**: U.S.A., 1941 - **d.**: INDIEF.

SEVEN SWEETHEARTS (Sette ragazze innamorate) — **r.**: Frank Borzage - **s. e sc.**: Walter Reisch, Leo Townsend - **f.**: George Folsey - **m.**: Franz Waxman - **sc.**: Cedric Gibbons - **mo.**: Blanche Sewell - **int.**: Kathryn Grayson, Marsha Hunt, Van Heflin, Szöke Szakall, Donald Meek, Cecilia Parker, Diana Lewis, Peggy Moran, Carl Esmond, Dorothy Morris, Louise Beavers, Lewis Howard, Frances Rafferty, Isobel Elsom, Francis Raeburn, Michael Butle - **p.**: Joe Pasternak per la M.G.M. - **o.**: U.S.A., 1942 - **d.**: M.G.M.

SON OF ALI BABA (Il figlio di Alì Babà) — **r.**: Kurt Neumann - **s. e sc.**: Gerald Drayson Adams - **f.** (Technicolor): Maury Gertsman - **m.**: Joseph Gershenson - **scg.**: Bernard Herzbrun, E. Nicholson - **mo.**: Virgil Vogel - **int.**: Tony Curtis (Kashma Baba), Piper Laurie (Kiki), Susan Cabot (Tala), William Reynolds (Mustafa), Hugh O'Brian (Hussein) Victor Jory (Califfo), Morris Ankrum (Alì Babà), Philip Van Zandt (Kareeb), Leon Belasco (Babu), Palmer Lee (Farouk), Barbara Knudson (Theda), Alice Kelley (Calu), Gerald Mohr (capitano Youssef), Milada Mladova (Zazà), Katherine Warren (principessa Karma), Robert Barratt (comandante) - **p.**: Leonard Goldstein per l'Universal-Int. - **o.**: U.S.A., 1952 - **d.**: Universal.

SPELLBOUND (Io ti salverò) — **r.**: Alfred Hitchcock - **s.**: dal romanzo « The House of Dr. Edwardes » di Hilary St. George Saunders e John Palmer - **sc.**: Ben Hecht - **f.**: George Barnes - **m.**: Miklos Rozsa - **scg.**: James Basevi, John Ewing - **mo.**: William Zeigler - **int.**: Ingrid Bergman (dott. Constance Peterson), Gregory Peck (J.B.), Rhonda Fleming (miss Carmichael), Leo G. Carroll (dott. Murchison), Michael Chekhov (dott. Alex Brulov), Jean Acker (l'infermiera capo), Donald Curtis (Harry), John Emery (dott. Fleurot), Norman Lloyd (Garmes), Steven Geray (dott. Graff), Paul Harvey (dott. Hanish), Erskine Sandford (dott. Galt), Victor Kilian (sceriffo), Wallace Ford (il forestiero), Bill Goodwin (detective), Regis Toomey (serg. Gillespie), Addison Richards (capitano polizia), Art Baker (ten. Cooley), Janet Scott (Norman), Dave Willock, George Meades, Matt Moore, Harry Brown, Clarence Straight, Joel Davis, Teddy Infuhr, Edward Fielding, Richard Bartel - **p.**: David O. Selznick per la Selznick International - **o.**: U.S.A., 1945 - **d.**: Globe.

STORY OF Dr. WASSELL, The (La storia del dottor Wassell) — **r.**: Cecil B. De Mille - **s.**: dalle vicende del comandante Corydon M. Wassell, di James Hilton - **sc.**: Alan Le May, Charles Bennett - **f.** (Technicolor): Victor Milner, William Snyder - **m.**: Victor Young - **scg.**: Hans Dreier, Roland Anderson - **mo.**: Anna Bauchens - **int.**: Gary Cooper, Laraine Day, Signe Hasso, Dennis O'Keefe, Carol Thurston, Stanley Ridges, Carl Esmond, Paul Kelly, Elliott Reid, Renny McEvoy, Philip Ahn, Oliver Thorndike, George Macready, Barbara Britton, Melvin Francis, Boyd Irwin, Charles Trowbridge, Douglas Fowley, Lester Matthews, Yvonne De Carlo, Miles Mander, Gordon Richards, William Hall, Clifford Severn, James Millican, Doris Lilly, Victor Varconi, Joel Allen, Mike Kilian, Doodles Weaver, Richard Loo, Davidson Clark, Si Jenks, Morton Lowry, Richard Nugent, Minor Watson, Catherine Craig, Edith Barrett - **p.**: Cecil B. De Mille per la Paramount - **o.**: U.S.A., 1943-44 - **d.**: Paramount.

SUNSET BOULEVARD (Viale del tramonto) — **r.**: Billy Wilder - **s.** e **sc.**: Charles Brackett, Billy Wilder, D. M. Marshman, jr. - **f.**: John F. Seitz - **m.**: Franz Waxman - **scg.**: Hans Dreier, John Meehan - **mo.**: Doane Harrison - **int.**: William Holden (Joe Gillis), Gloria Swanson (Norma Desmond), Erich von Stroheim (Max von Mayerling), Nancy Olson (Betty Schaefer), Fred Clark (Sheldrake), Lloyd Gough (Morino), Jack Webb (Artie Green), Franklyn Farnum (impresario pompe funebri), Larry Blake (I° finanziere), Charles Dayton (II° finanziere), Cecil B. De Mille, Hedda Hopper, Buster Keaton, H.B. Warner, Anna Q. Nilsson, Ray Evans, Jay Livingston, Sidney Skolsky, Eva Novak, Sanford Greenwald, Gertrude Astor, Virginia Reynolds, E. Mason Hopper, Frank O'Connor, Julia Faye - **p.**: Charles Brackett per la Paramount - **o.**: U.S.A., 1950 - **d.**: Paramount.

TAP ROTS (La quercia dei giganti) — **r.**: George Marshall - **s.**: dal romanzo di James Street - **sc.**: Alan Le May - **f.** (Technicolor): Lionel Lindon, Winton C. Hoch - **m.**: Frank Skinner - **scg.**: Frank A. Richards, Alexander Golitzen - **mo.**: Milton Carruth - **int.**: Van Heflin, Susan Hayward, Boris Karloff, Julie London, Whitfield Connor, Ward Bond, Richard Long, Arthur Shields, Griff Barnett, Sandra Rogers, Ruby Dandridge, Russell Simpson - **p.**: Walter Wanger per la W. Wanger Prod.-Universal-International - **o.**: U.S.A., 1948 - **d.**: Universal.

THAT FORSYTE WOMAN (La saga dei Forsyte) — **r.**: Compton Bennett - **s.**: dal romanzo omonimo di John Galsworthy - **sc.**: Jan Lustig, Ivan Tors, James B. Williams - **f.** (Technicolor): Joseph Ruttenberg - **m.**: Bronislau Kaper - **scg.**: Cedric Gibbons, Daniel B. Cathcart - **mo.**: Frederick Y. Smith - **int.**: Errol Flynn (Soames Forsyte), Greer Garson (Irene Forsyte), Walter Pidgeon (Jolyon Forsyte, jr.), Robert Young (Philip Bosinney), Janet Leigh (June Forsyte), Harry Davenport (Jolyon Forsyte, sr.), Aubrey Mather (James Forsyte), Gerald Oliver Smith (Wilson) - **p.**: Leon Gordon per la M.G.M. - **o.**: U.S.A., 1949 - **d.**: M.G.M.

THREE CABALLEROS, The (I tre Caballeros) — **r.**: Norman Ferguson, Harold Young - **s.** e **sc.**: Ernest Terrazzas, Ted Sears, Bill Peed, Ralph Wright, Elmer Plummer, Homer Brightman, Roy Williams, William Cottrell, Den Connell, James Bodrero - **f.** (Technicolor): Ray Rennahan - **m.**: Charles Wolcott, Paul J. Smith, Edward Plumb - **scg.**: Richard F. Irvine - **mo.**: Don Halliday - **int.**: Aurora Miranda, Carmen Molina, Dora Luz, Clarence Nash, Joaquin Garay, José Oliveira, Frank Graham, Sterling Holloway, Fred Shield, Nestor Amaral, Almirante, Trio Calaveras, Tio Ascension Del Rio, Padue Hills Players e i personaggi dei disegni animati disneyani: Panchito, José Carioca, Donald Duck - **p.**: Walt Disney per la W. Disney Prod. - **o.**: U.S.A., 1944 - **d.**: Rome.

TO THE ENDS OF THE EARTH (Oppio) — **r.**: Robert Stevenson, Ray Nazarro (per sequenze girate in Cina), Seymour Friedman (per sequenze girate in Egitto) - **f.**: Burnett Guffey - **m.**: George Duning - **scg.**: Stephen Goosson, Cary Odell - **mo.**: William Lyon - **int.**: Dick Powell, Signe Hasso, Maylia, Ludwig Donath, Vladimir Sokoloff, Edgar Barrier, John Hoyt, Marcel Journet, Luis Van Rooten, Fritz Leiber, Vernon Steele, Peter Virgo, Lou Krugman, Eddie Lee, Peter Chong, Leon Lenoir, Ivan Triesault, George Volk, Robert Malcolm, Harry J. Anslinger - **p.**: Sidney Buchman per la Kennedy-Buchman - **o.**: U.S.A., 1947 - **d.**: regionale.

TREASURE OF THE SIERRA MADRE, The (Il tesoro della Sierra Madre) — **r.**: John Huston - **s.**: dal romanzo omon. di Bernard Traven - **sc.**: John Huston - **f.**: Ted McCord - **m.**: Max Steiner - **scg.**: John Hughes - **mo.**: Owen Marks - **int.**: Humphrey Bogart (Dobbs), Walter Huston (Howard), Tim Holt (Curtin), Bruce Bennett (Cody), Barton MacLane (McCormick), Alfonso Bedoya (Cappello d'Oro), Arthur Soto Rangel (presidente), Manuel Donde (El Jefe), José Torvay (Pablo), Margarito Luna (Pancho), Jacqueline Dalya (Ciquita), Bobby Blacke (un ragazzo messicano) - **p.**: Henry Blanke per la Warner Bros - **o.**: U.S.A., 1947 - **d.**: Rome.

TURNING POINT, The (Furore sulla città) — **r.**: Horace McCoy - **sc.**: Warren Duff - **f.**: Lionel Lindon - **m.**: Irvin Talbot - **scg.**: Hal Pereira, J. McMillan

Johnson - **mo.**: George Tomasini - **int.**: William Holden (Jerry McKibbon), Edmond O'Brien (John Conroy), Alexis Smith (Amanda Waycross), Tom Tully (Matt Conroy), Ed Begley (Eichelberger), Dan Dayton (Ackerman), Adele Longmire (Carmelina), Ray Teal (Clint), Ted De Corsia (Harrigan), Don Porter (Joe Silbray), Howard Freeman (Fogel), Neville Brand (Red) - **p.**: Irving Asher per la Paramount - **o.**: U.S.A., 1952 - **d.**: Paramount.

TWELVE O'CLOCK HIGH (Cielo di fuoco) — **r.**: Henry King - **s.** e **sc.**: Sy Bartlett e Bernie Lay da un loro romanzo - **f.**: Leon Shamroy - **m.**: Alfred Newman - **scg.**: Lyle Wheeler - **mo.**: Barbara MacLean - **int.**: Gregory Peck (generale Savage), Hugh Marlowe (ten. col. Ben Gately), Gary Merrill (col. Davenport), Millard Mitchell (gen. Pritchard), Dean Jagger (magg. Stovall), Robert Arthur (serg. McIllhenny), Paul Stewart (capitano «Doc» Kaiser), John Kellogg (magg. Cobb), Bob Patton (ten. Bishop), Joyce Mackenzie (infermiera), Don Hicks (ten. Wilson), Lee MacGregor (ten. Zimmermann), Sam Edwards (Birdwell), John Zilly (serg. Ernie), William Short (ten. Pettinghill), Richard Anderson (ten. McKessen), Lawrence Dobkin (capitano Twombley), Campbell Copelin (sig. Britton), Don Guadagno (Dwight), John McKee, Peter Ortiz, Steve Clark, Pat Whyte - **p.**: Darryl F. Zanuck per la 20th Century Fox - **o.**: U.S.A., 1949 - **d.**: Fox.

UNDERCOVER MAN, The (Il capo della gang, già: **Mani lorde)** — **r.**: Joseph H. Lewis - **s.**: da un articolo di Frank J. Wilson e da un'idea di Jack Rubin - **f.**: Burnett Guffey - **m.**: George Duning - **scg.**: Walter Holscher - **mo.**: Al Clark - **int.**: Glenn Ford (Frank Warren), Nina Foch (Judith Warren), James Whitmore (George Pappas), Barry Kelley (Edward O'Rourke), David Wolfe (Stanley Weinberg), Frank Tweddell (ispett. Herzog), Howard St. John, John Hamilton, Leo Penn, Joan Lazer, Ester Minciotti, Angela Clarke, Tony Caruso, Robert Osterloh - **p.**: Robert Rossen per la Columbia - **o.**: U.S.A., 1949 - **d.**: Metropolis.

WELLS FARGO (Un mondo che sorge) — **r.**: Frank Lloyd - **s.**: Stuart N. Lake - **sc.**: Paul Schofield, Gerald Geraghty, Frederick Jackson - **f.**: Theodor Sparkuhl - **m.**: Victor Young - **scg.**: Hans Dreier, John Goodman - **mo.**: Hugh Bennett - **int.**: Joel McCrea, Frances Dee, Bob Burns, Henry O'Neill, Lloyd Nolan, Robert Cummings, Porter Hall, Ralph Morgan, Johnny Mack Brown, Mary Nash, Harry Davenport, Frank Conroy, Peggy Stewart, Marlowe Borland, Frank McGlynn, sr., Jane Dewey, Clarence Kolb, Stanley Fields - **p.**: Frank Lloyd per la Paramount - **o.**: U.S.A., 1937 - **d.**: Paramount.

WORLD IN HIS ARMS, The (Il mondo nelle mie braccia) — **r.**: Raoul Walsh - **s.**: Rex Beach - **sc.**: Borden Chase, Horace McCoy - **f.** (Technicolor): Russell Metty - **m.**: Frank Skinner - **scg.**: Bernard Herzbrun, Alexander Golitzen - **mo.**: Frank Gross - **int.**: Gregory Peck (Jonathan Clark), Ann Blyth (contessa Marina Selanova), Anthony Quinn (Portugee), John McIntire (Deacon), Andrea King (Mamie), Carl Esmond (principe Semyon), Eugenie Leontovich (Anna), Sig Ruman (gen. Ivan Vorashilov), Hans Conried (Eustace), Bryan Forbes (William Cleggett), Rhys Williams (Eben Cleggett), Bill Radovich (Ogeechuk), Gregory Gay (Paul Shushaldin), Henry Kulky (Peter) - **p.**: Aaron Rosenberg per l'Universal-International - **o.**: U.S.A., 1952 - **d.**: Universal.

YELLOW SKY, The (Il cielo giallo) — **r.**: William A. Wellman - **s.**: W. R. Burnett - **sc.**: Lamar Trotti - **f.**: Joe MacDonald - **m.**: Alfred Newman - **scg.**: Lyle Wheeler, Albert Hogsett - **mo.**: Harmon Jones - **int.**: Gregory Peck (James), Ann Baxter (Miche), Richard Widmark, Robert Arthur, John Russell, Henry Morgan, James Barton, Charles Kemper, Robert Adler, Harry Carter, Paul Hurst, Victor Kilian, William Could, Norman Leavitt, Hank Worden, Jay Silverheels, Chief Yowlachie - **p.**: Lamar Trotti per la 20th Century Fox - **o.**: U.S.A., 1948 - **d.**: Fox.

Direttore: FLORIS L. AMMANNATI, presidente del Centro Sperimentale di cinematografia - *Condirettore responsabile*: LEONARDO FIORAVANTI, direttore del Centro Sperimentale di cinematografia - Autorizzazione n. 2578 dell'11-3-1952 - « La Nuova Grafica », Roma, tel. 319.441